Beiträge

zur

niederländischen Kunstgeschichte

von

Herman Riegel.

Zweiter Band.

Die niederländischen Schulen im herzoglichen Museum zu Braunschweig.

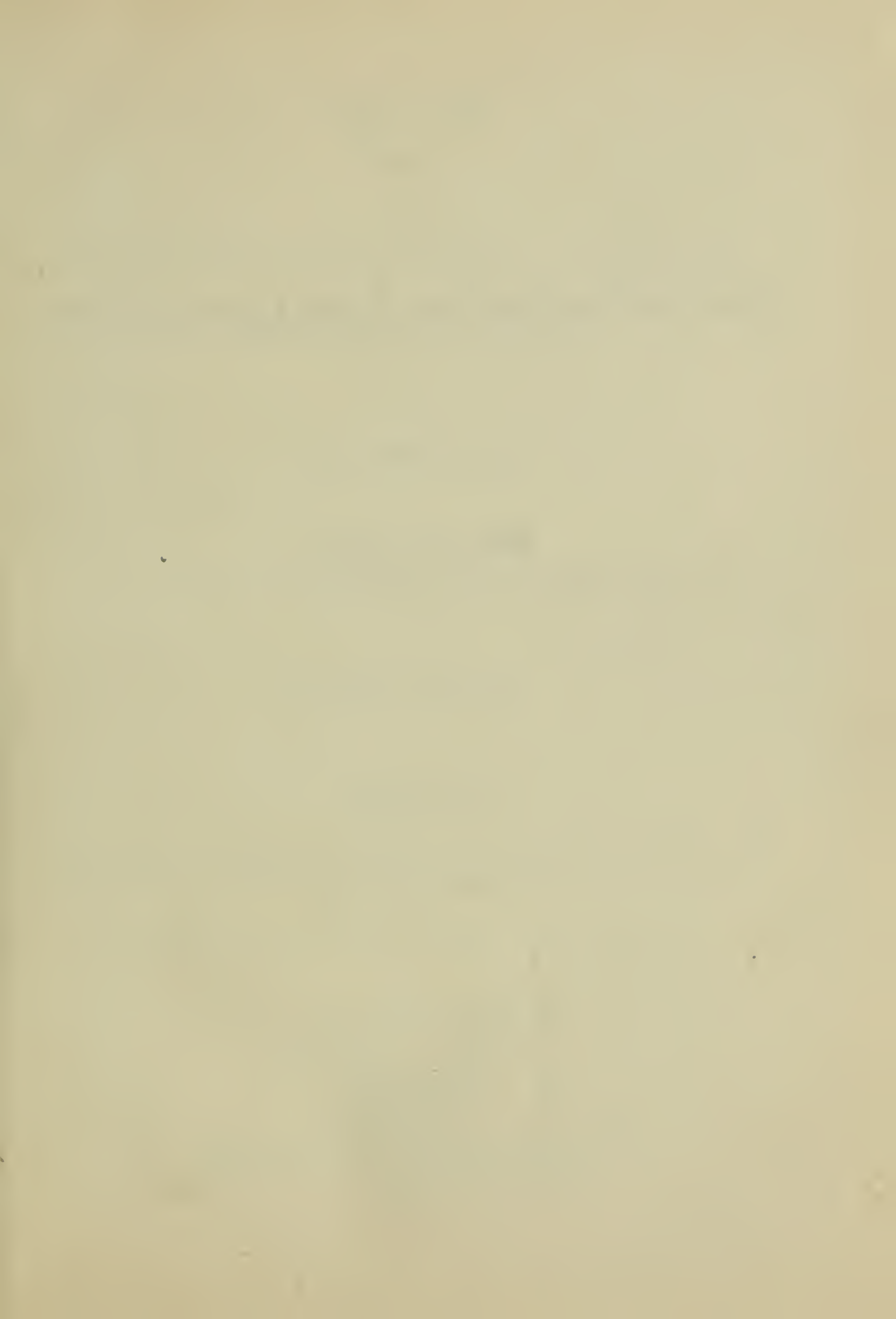
BERLIN

Weidmannsche Buchhandlung

1882.







Beiträge

zur

niederländischen Kunstgeschichte

von

Herman Riegel.

Zweiter Band.

Die niederländischen Schulen im herzoglichen Museum zu Braunschweig.

BERLIN

Weidmannsche Buchhandlung

1882.

Die niederländischen Schulen im herzoglichen Museum zu Braunschweig,

kritisch-kunstgeschichtlich bearbeitet

von

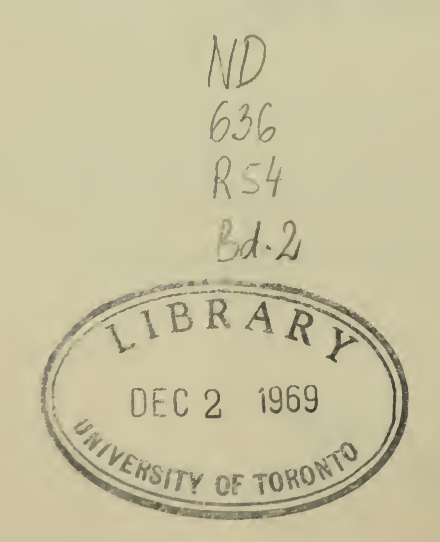
Herman Riegel.

Mit 300 Kunstlerbezeichnungen in Holzschnitt.

BERLIN

Weidmannsche Buchhandlung

1882.



Inhalt des zweiten Bandes.

Einleitung.

Bei Betrachtung der niederländischen Bilder in der Gemäldesammlung zu Braunschweig wird man sogleich bemerken, dass der Schwerpunkt derselben ganz vorwiegend in der holländischen Schule des siebzehnten Jahrhunderts liegt, dass jedoch auch die Werke der vlämischen Schule aus der Zeit seit 1570 etwa bis zum herrschenden Einflusse von Rubens, ihrer Zahl und ihrem Werthe nach, eine ganz besondere Bedeutung beanspruchen. Nächstdem sind auch, einerseits die holländischen Meister vom Ende des sechszehnten Jahrhunderts in werthvollen Stücken vertreten und andrerseits fehlt es auch nicht an Werken der grossen vlämischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts, so dass die Sammlung die vlämische und holländische Schule überhaupt in bedeutender Vollständigkeit zur Anschauung bringt. Leider sind jedoch die älteren Schulen, die flandrische des fünfzehnten Jahrhunderts und die brabanter aus der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts so gut wie gar nicht vertreten. Es kann deshalb hier ein vollständiges Bild der Gesammtentwickelung der niederländischen Malerei nicht gewonnen werden. Man muss sich begnügen, die Schulen, welche sich seit dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts, als die vlämische und die holländische bildeten, zu studiren.

Dieser Zeitpunkt fällt mit der grossen Thatsache der Trennung der Provinzen zusammen, und wie man von dieser Zeit ab nicht mehr von den Niederlanden, in dem alten umfassenden und einheitlichen Sinn, reden kann, so kann man auch

nicht mehr von einer einheitlich niederländischen Schule der Malerei reden. Wenn es demnach sachlich angezeigt ist, die niederländischen Gemälde der herzoglichen Sammlung nach den beiden Schulen geordnet zu betrachten, so wird es auch zweckmässig erscheinen, die wenigen älteren Bilder, die vorhanden sind, nicht in einer besondern Gruppe, sondern getrennt und den beiden Schulen vorangestellt, zu behandeln.

Die Gesichtspunkte, welche mich bei den nachstehend mitgetheilten Arbeiten leiteten, lassen sich wie folgt bezeichnen.

Die Gemäldesammlung, mit dem gesammten Museum, war meiner Verwaltung in einem Zustande übergeben worden, der in Bezug auf Wissenschaftlichkeit und Kritik wesentlich noch demjenigen entsprach, in welchem bis zu den umstürzenden Ereignissen von 1806 und 1807 sowohl die Gemäldesammlung zu Salzdahlum wie die übrigen Sammlungen zu Braunschweig sich befunden hatten. Es lag ein völlig ungepflügtes Feld vor, dass erst durch lange und beschwerliche Arbeit allmälich angebaut werden konnte. Die beiden hierbei überhaupt anzuwendenden Mittel, der kritische Vergleich mit entsprechenden Gemälden andrer Sammlungen und die Benutzung der einschlägigen Literatur, wurden, soweit möglich, angewandt. Das Ziel der Arbeit richtete sich ganz wesentlich auf die kritische Beurtheilung und wenn möglich Feststellung des Meisters, auf angemessene Berichtigungen der Mittheilungen über dessen Lebens- und Bildungsgang, auf Untersuchungen über die Entstehungszeit des Bildes, auf den Gegenstand, die Darstellung und sonstige allgemeine oder besondere Gesichtspunkte. Als Unterlage, auf welcher die ganze Arbeit sich aufbauen und entwickeln musste, konnte natürlich nur der Thatbestand, wie er in den Katalogen, namentlich in dem letzten zum Ausdruck gekommen war, Anwendung finden; von ihm aus musste auch in jedem einzelnen Falle die Untersuchung ihren Ausgang nehmen. Zweck der letzteren ist demnach nicht eine ästhetische und allgemein künstlerische Würdigung der einzelnen Gemälde sondern eine möglichst allseitige Kritik in kunstgeschichtlicher Hinsicht.

Jeder, der einen Begriff von einer derartigen Arbeit hat,

wird auch die Schwierigkeiten, welche sich ihrer Bewältigung entgegenstellen, genugsam kennen. Ich will nicht von dem allgemeinen Uebelstande hier reden, dass ich mit wenigen Ausnahmen, wo Stiche oder Photographien helfend und vermittelnd eintraten, bei dem Vergleiche der in Frage kommenden Gemälde mit Werken andrer Sammlungen auf das blosse Gedächtniss und die dasselbe unterstützenden Anmerkungen angewiesen war. Hiervon habe ich an einem andern Orte ausführlicher gesprochen[1]), und mag mich hier nicht wiederholen.

Doch muss ich im Besondern hervorheben, dass in der hiesigen Sammlung neben den Werken bekannter Meister ersten und zweiten Ranges auch zahlreiche Künstler zweiten und selbst dritten Ranges vertreten sind, deren Werke sonst in öffentlichen Sammlungen garnicht oder nur höchst selten anzutreffen sind. Und wenn man Werke derselben da oder dort findet, so sind diese oft an hohen oder schlecht beleuchteten Stellen aufgehängt, und man ist dann genöthigt, Leitern zu erbitten oder um die Herabnahme der Bilder zu ersuchen. Da das aber bisweilen nicht geht, ist man genöthigt, das Urtheil in der Schwebe zu lassen. Solche Meister sind nun häufig garnicht bearbeitet und kunstgeschichtlich festgestellt: man steht also etwas fast ganz oder ganz Unbekanntem gegenüber. Und wenn man dann glaubt, die Sache nach Maassgabe der vorliegenden Mittel erledigt zu haben, so kommt noch irgendwo ein neuer unerwarteter Umstand zum Vorschein, oder es findet sich noch eine entlegene literarische Nachricht, die Alles in Frage stellt.

So wird und kann es denn an Unzulänglichkeiten und Irrungen in dieser Arbeit gewiss nicht fehlen, aber man wolle dieselben mit Einsicht beurtheilen, da sie im Gegenstande selbst unvermeidlich liegen und nicht eine Folge von Unfleiss und Oberflächlichkeit sind.

Auf die Wiedergabe der Bezeichnungen der Bilder ist eine ganz besondere Sorgfalt verwendet worden. Bei vielen derselben, die klar und deutlich zu sehen sind, lässt sich eine

[1]) Grundriss der bildenden Künste etc. 3. Aufl. S. 327 ff.

Durchbausung allerdings leicht machen, allein viele andere liegen an dunkeln Stellen des Bildes oder sind sehr klein und schwach ausgeführt, so dass sie unter den gewöhnlichen Umständen überhaupt nicht oder nur mangelhaft zu bemerken, geschweige denn durchzuzeichnen sind. Als Klärungsflüssigkeit, wie zugleich als Bindemittel, damit das anzuwendende glatte Glaspapier auf dem glatten Firniss des Bildes nicht hin und her glitschte, habe ich Copaiva-Balsam, dem auch etwas Terpentin beigesetzt werden kann, genommen. Dieser ist auf die betreffende Stelle getragen worden, wodurch diese eben klar wurde, dann ist die Bezeichnung, nöthigenfalls mit der Lupe. untersucht, hierauf das Glaspapier aufgelegt und die Bezeichnung mit chinesischer Tusche in gutem Lichte, erforderlichen Falles selbst im Sonnenlichte durchgebaust worden. Auf diese Weise war es möglich, eine völlig diplomatische Genauigkeit zu erzielen, ohne dass das Bild irgendwie einer Gefahr ausgesetzt wurde. Aber auch so war diese Durchbausung bisweilen noch sehr schwierig, und ich muss mit besonderer Anerkennung hier der Mitwirkung des Herrn Museumsinspektor J. E. Wessely gedenken, dessen scharfes Auge und sichere Hand selbst in sehr bedenklichen Fällen einen glücklichen Erfolg erzielten. Als einen solchen Fall hebe ich beispielsweise die „Andromeda" (No. 557) hervor, auf der unter gewöhnlichen Umständen schlechterdings nichts zu bemerken war, auf der aber die Bezeichnung „Matteus Terwesten 1697 Berlin" entdeckt und durchgebaust werden konnte.

Der Gesammtanordnung liegt die geschichtliche Zeitfolge zu Grunde. Dieselbe ist in der vlämischen Schule ohne eine Scheidung in besondere Unterabtheilungen durchgeführt. Jedoch schien es nothwendig, in der holländischen Schule solche Unterabtheilungen einzuführen. Hierbei habe ich die Meister der Utrechter Schule, welche letztere, wie mir schien, bisher von der eigentlich holländischen nicht genügend getrennt wurde, für sich zusammengestellt; eine Charakterisirung dieser Schule wird dort gegeben werden.

Ich komme nun nochmals auf die oben erwähnte Literatur zurück und glaube hier vorweg diejenigen Werke auf-

führen zu sollen, die besonders häufig angezogen wurden. Dies sind natürlich in erster Stelle die

Kataloge der Sammlung

selbst, nämlich folgende:

Querfürt, Tobias, Beschreibung des fürstlichen Lustschlosses Saltzdahlum u. s. w. Braunschweig (1711 oder 1712), mit dem Anhange:

Catalogus derer vornehmsten Schildereyen so in dem Fürstl. Saltzdahlischen Lust-Schlosse befindlich, u. s. w.

Designation derer künstlichen und kostbaren Gemälden, welche in den Gallerien und Cabinetten des fürstlichen Lustschlosses Salzthalen sich befinden. 1744; nebst einem Anhange: Verzeichnis derer Schildereyen, welche von Anno 1775 bis Anno 1779 aufgekaufft sind und . . . sich noch ausser dem gedruckten Kataloge befinden. — Handschrift in gr. Fol. in der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. (51. novor.)

(C. N. Eberlein). Verzeichniss der Herzoglichen Bilder-Gallerie zu Salzthalen. Braunschweig 1776.

Dies Verzeichniss ist gleichzeitig auch in französischer Uebersetzung herausgegeben worden.

Eberlein's Verzeichniss umfasst 1129 Nummern, von denen etwa 700 sich gegenwärtig im herzoglichen Museum befinden. Ohne auf die Geschichte des letzteren hier, wo es nicht am Orte sein würde, einzugehen, muss doch erwähnt werden, dass das Schloss und die Gallerie zu Salzdahlum seit den Unglückstagen im Oktober 1806 aufgelöst, zerstreut und vernichtet wurden. Es kann deshalb die jetzige Gallerie keinesweges als eine unmittelbare Fortsetzung der alten in Salzdahlum angesehen werden, vielmehr beruht sie ihrem Ursprunge und ihren Rechtsverhältnissen nach auf gänzlich veränderten Grundlagen. Die folgenden Angaben werden dies erläutern.

Aus der herzoglichen Gallerie zu Salzdahlum nahmen die Franzosen weg, behufs Ueberführung nach Paris und von da

zum Theil weiter	271 Stücke.
Die westfälische Regierung liess in die Hauptstadt ihres Staates, Kassel, schaffen	252 „
Dieselbe überwies im Jahre 1811 der Stadt Braunschweig für das Museum	200 „
und liess in demselben Jahre zu Braunschweig öffentlich versteigern	400 „
Dies ergiebt zusammen	1123 Stücke.

Allerdings war die Sammlung seit Eberlein's Verzeichniss, also von 1776 bis 1806, vermehrt worden, aber es hatte auch im Dezember 1810 bereits eine grosse Versteigerung in Salzdahlum selbst stattgefunden, wo eine Menge Bilder, zunächst aus den Zimmern des Schlosses, doch anscheinend auch aus der Gallerie mit unter den Hammer gebracht wurden. Die gänzliche Auflösung des alten Galleriebestandes wird also durch das Gesagte klargestellt sein.

Den Stamm der gegenwärtigen Sammlung bildet nun die

Ueberweisung von 1811 mit	200 Stücken.
Dazu kamen die aus Paris und Kassel zurückgeholten Bilder, annähernd	350 Stücke,
und ferner die 1815 aus Paris zurückgeholten .	165 „
Dies macht zusammen	715 Stücke,

von denen jedoch ein Theil nicht aufstellungsfähig war.

Pape, L. Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Herzoglichen Museums zu Braunschweig. Braunschweig 1836.

Es umfasst 573 Nummern.

Dasselbe in 2. Auflage. Braunschweig 1844.

Es umfasst 630 Nummern.

Dasselbe in 3. Auflage. Braunschweig 1849.

Es umfasst 656 Nummern.

Barthel G. A., Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Herzoglichen Museums zu Braunschweig. Braunschweig 1859.

Es umfasst 731 Nummern.

Dasselbe in 2. Auflage. Braunschweig. 1861.

Es umfasst mit einem Nachtrage 738 Nummern.

(Blasius) Verzeichniss der Gemäldesammlung des Herzoglichen Museums in Braunschweig. Braunschweig 1867.

Es umfasst 830 Nummern; die Vermehrung ist durch Aufnahme vieler bisher in den Vorräthen befindlichen Bilder bewirkt worden.

Dasselbe (in vermehrter Ausgabe). Braunschweig. 1868.

Es umfasst 900 Nummern; die Vermehrung wurde durch das Vermächtniss der Frau von Reinike veranlasst.

Ich schliesse hier an:

Die Gallerie zu Braunschweig in ihren Meisterwerken. Nach den Originalgemälden radirt von W. Unger u. s. w. Leipzig 1870.

Die, in dem kleinen Werke enthaltenen 18 Stiche waren bereits vorher im 3. und 4. Bande der „Zeitschrift für bild. Kunst" erschienen; der begleitende Text, der von Bode, Burger, Bruno Meyer, Mündler und Anderen bearbeitet wurde, weicht in beiden Ausgaben zum Theil von einander ab. Auch erschienen die Stiche in der „Kunstkronijk" (1871 ff.) und zum Theil in einigen Bänden der „Gazette des beaux arts."

Nunmehr führe ich die häufiger angezogenen

Quellenwerke und Handbücher

auf.

Mander, Karel van, Het Schilder-Boeck u. s. w. Haarlem 1604 und in zweiter Ausgabe Amsterdam 1618.

Nach dieser letzteren Ausgabe sind, wie üblich, auch hier die Angaben gemacht. Die von Jak. de Jongh, mit Anmerkungen versehene Ausgabe in zwei Bänden (Amsterdam 1764) giebt den Text in die damals übliche „Nederduitsche Spraake" übertragen, und zwar mit einiger Willkürlichkeit, so dass sie nicht als Quelle angezogen werden kann.

Bie, Cornelis de, Het Gulden Cabinet van de edele vry Schilder-Const etc. Antwerpen. 1661 (1662).

In den Unterschriften einiger der in diesem Werke befindlichen Bildnisse werden Angaben über das Alter der betreffenden Künstler gemacht, und man hat früher dies Alter von der Jahreszahl der Herausgabe des Buches, 1661, abgezogen, um das Geburtsjahr zu berechnen. Auch die Herausgeber des Antwerpener Katalogs fassten die Sache noch so auf und fanden es ganz natürlich daher „regrettable, que les dates apposées au bas de ces portraits soient si souvent en contradiction avec les registres authentiques des paroisses d'Anvers." Aber der grösste Theil dieser Stiche, nämlich zweiundsiebenzig, gehörte bereits den „Images de divers Hommes d'ésprit etc." an, welche 1649 erschienen waren (Vergl. Kramm. I. S. 92. und IV. S. 1115.), und man hat also jene Altersziffern nunmehr von dieser Jahreszahl 1649 in Abzug gebracht, um die betreffenden Geburtsjahre zu ermitteln.

Ueber das Verhältniss der Images zum Gulden-Cabinet und Beider zu der englischen Ausgabe von 1694 hat J. F. van Someren in seinem „Essai d'une bibliographie de l'hist. spéc. de la peinture et de la grav. en Holl. et en Belgique etc. (Amsterdam und Zütphen. 1882. S. 66/7.) einige Aufklärungen gegeben; auch verheisst er noch weitere Mittheilungen.

Die Angabe Parthey's (W. Hollar, Anmerkung zu No. 1356), wonach es eine englische Ausgabe der Künstlerbildnisse von 1644 geben soll, scheint auf einer Verwechselung von 1644 und 1694 zu beruhen. Niemand kennt eine solche Ausgabe. Im britischen wie im Süd-Kensington-Museum zu London ist nur die von 1694 vorhanden.

Sandrart, Joachim von, auf Stockau, Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste u. s. w. Zweyter Theil. Von der alt- und neu- berühmten Egypt., Griech., Röm., Ital., Hoch- und Nieder-Teutschen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künstlern Lob und Leben. Nürnberg. 1675.

Houbraken, Arnold. De groote schouburgh der nederlantsche konstschilders etc. 3 Bände. Amsterdam. 1718—1721.

Alfred von Wurzbach hat eine deutsche Ausgabe dieses besonders in Bezug auf die späteren holländischen Meister wichtigen Werkes veranstaltet, (Quellenschriften zur Kunstgeschichte etc. Bd. XIV. Wien 1880.), jedoch mit häufigen Kürzungen aber auch vermehrt mit sorgsam bearbeiteten Inhaltsverzeichnissen.

Gool, Johan van, De nieuwe schouburgh der nederlantsche kunstschilders etc. 2 Bände. 's Gravenhage. 1750/1.

Das Werk bildet die Fortsetzung von Houbraken.

Descamps, J. B., La vie des peintres flamands, allemands et hollandois etc. 4 Bde. Paris 1753—1763.

Ganz auf Mander, Houbraken und Gool gestützt, hat Descamps aus sich selbst eine Chronologie eingeführt, die oft eine lang dauernde Verwirrung angerichtet hat, allerdings mehr durch die Oberflächlichkeit Andrer als durch seine eigene Schuld. Er hat nämlich oben am Rande jeder Seite eine Jahreszahl, mit 1366 beginnend und mit 1706 endigend, gesetzt, die bisweilen das Geburtsjahr des betreffenden Meisters richtig angiebt, oft aber nur im Allgemeinen die Zeit bezeichnen soll, in welche er, nach Descamps' Ansicht, gesetzt werden muss. Man nahm nun nicht selten in Fällen letzterer Art die Jahreszahl auch als Geburtsjahr des Meisters und veranlasste so eine Menge Irrthümer, die beharrlich fortgepflanzt wurden. Descamps ist aber nach Dem, was er auf S. XII seines „Avertissement" im ersten Bande sagt, hieran, wie bemerkt, unschuldig.

Rombouts, Ph. en Th. van Lerius, De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde etc. 2 Bände. Antwerpen u. 's Gravenhage. (1864—1872).

Catalogue du musée d'Anvers. Troisième édition complète etc. 1874.

In die vorzüglich bearbeiteten Lebensbeschreibungen vieler der in diesem Kataloge vertretenen Meister sind

urkundliche Nachrichten aus Kirchenbüchern und andern Schriftstücken übergegangen, und hierdurch hat dieser Katalog in zahlreichen Fällen die Bedeutung eines Quellenwerkes erhalten.

Willigen, A. van der, Geschiedkundige aanteekeningen over Haarlemsche schilders etc. Haarlem. 1866. In französischer, vermehrter Ausgabe unter dem Titel: Les artistes de Harlem, ebenda und im Haag 1870.

Die von mir aus diesem Buche gemachten Angaben sind auf die französische Ausgabe als die vollständigere zu beziehen. Auch ist die ergänzende Besprechung desselben von W. Bode in der „Zeitschrift für bild. Kunst" von 1872 anzuführen.

Burger, W., Musées de la Hollande. 2 Bände. Paris 1858 und 1860.

Immerzeel, J., De levens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders etc. 3 Bände. Amsterdam 1842/3.

Kramm, Christiaan, Fortsetzung des Immerzeel'schen Werkes. 6 Bände mit Anhang. Amsterdam. 1857—1864.

Branden, F. Jos. van den, Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool, bekroond met den eersten prijs in den wedstrijd geopend door de regeering der stad Antwerpen. Antwerpen. 1878 ff.

Das bis zum sechszigsten Bogen vorliegende Werk enthält schätzenswerthe urkundliche Nachrichten, die der Verfasser aus den Archiven, Kirchenbüchern u. s. w. in Antwerpen schöpfte.

Die übrigen, von mir angezogenen Werke und Schriften sind derart bezeichnet, dass Irrungen und Verwechselungen ausgeschlossen sein werden.

DIE
VLÆMISCHE SCHULE.



Unbekannter Meister der flandrischen Schule,
gegen oder um das Jahr 1500.

No. 903. Kleines Klappaltärchen (Diptychon) in neuer Umrahmung: Die Vorderseiten beider Flügel stellen den Innenhof eines umfangreichen Gebäudes, vermuthlich eines Karthäuserklosters dar; links: „*die h. Anna und Maria mit dem Kinde*"; rechts: „*ein knieender Karthäusermönch* betet unter Fürsprache einer weiblichen Heiligen jene Heiligen an." Rückseite, links: „*Der h. Bavo*", rechts: leer.

Das Werkchen ist mit dem Vermächtniss der Frau von Reinike 1868 in das Museum gekommen, jedoch in den Katalog von demselben Jahre noch nicht aufgenommen worden.

Unbekannter flandrischer Meister,
etwa um das Jahr 1500.

No. 907. „*Bildniss des Kaisers Maximilian I.*" — mit der Inschrift links oben: „MAXİMILİAN,· DER· (?) ·DAVSTRIİE· IMPERATOR· Mary De La princesse Marrya. . . . . ."

Den Angaben der Inschrift nach müsste das Bild zwischen 1477, wo Maximilian die burgundische „princesse Maria" heirathete und 1482, wo diese starb, entstanden sein, da er nur während dieser Jahre deren Gemahl genannt werden konnte. Aber Maximilian wurde 1482 erst 24 Jahre alt, und in diesem Bildnisse erscheint er doch mindestens 10 bis 15 Jahre älter. Man wird deshalb lieber eine weniger genaue Zeitbestimmung

vorziehen und die thatsächliche Unterlage der Inschrift auf sich beruhen lassen dürfen. Die Mischung der drei Sprachen in dieser Inschrift bestätigt den flandrischen oder flandrisch-burgundischen Ursprung, welcher aus dem Charakter der Malerei hervorgeht. In letzterer Beziehung hat das Werk sehr viel Aehnliches mit dem schönen *„Bildnisse Wilhelm von Croy's"*, des bekannten Staatsmannes unter Karl V, welches das Museum zu Brüssel besitzt (No. 56). Doch ist das vorliegende Gemälde in der Zeichnung weniger hart und in den Schatten nicht so schwarz als jenes, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, dass die Schwärzen an den Backen und der Oberlippe Croy's, wo sie besonders stark sind, durch die Stoppeln des schwarzen Bartes verursacht werden. Auch das Brüsseler Bild gehört einem unbekannten flandrischen Meister an, und dürfte dieser vielleicht derselbe sein, von dem das vorliegende Stück herrührt.

Das Bild wurde 1872 einzeln erworben.

Vlämischer Meister,
vielleicht
Jan Massys,
1509—1575.

No. 237. *„Eine lustige Gesellschaft."*

Dies bedeutende Gemälde ist 1737 unter dem Titel *„Eine Gesellschaft so sich divertiren"* und als ein Werk des Giacomo Tintoretto erworben und danach in allen gedruckten Katalogen der Gemäldesammlung, mit Ausnahme des Pape'schen von 1836, der es nicht enthält, weil es damals zurückgestellt gewesen sein muss, auch unter diesem Namen aufgeführt. Das Pape'sche Verzeichniss von 1844 und nach ihm die Barthel'sche machen jedoch die Anmerkung, dass es vermuthlich von einem spanischen Künstler herrühre, der den Tintoretto studirt habe. Der Blasius'sche Katalog von 1867 machte den Zusatz: „Wahrscheinlich alte Kopie," doch strich die Ausgabe von 1868 denselben wieder und gab das Bild als Originalwerk des Jacopo

Robusti genannt il Tintoretto aus. Dieser Name musste jedoch von dem Bilde entfernt werden, da es in der That durch eine sehr weite Kluft von den Werken des Tintoretto, die einen ganz bestimmten, nicht zu verkennenden Charakter haben, getrennt wird. Allerdings besitzt es augenfällige Eigenthümlichkeiten, welche das Studium der venezianischen Schule darthun, aber keinen einzigen Zug, der auf Jacopo Tintoretto besonders hinwiese. Das ganze übrige Gepräge des Werkes jedoch ist vlämisch und weist auf einen Meister hin, welcher den vlämischen Akademikern in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts angehörte.

Schon der Gegenstand ist ein zu jener Zeit in den Niederlanden beliebter[1]) und die Auffassung desselben ist eine durchaus typisch-niederländische, die von der italienischen Auffassung solchen Gegenstandes sehr verschieden ist. Ferner sind die Typen besonders der weiblichen Köpfe echt vlämisch, und ebenso weisen die Farben, besonders die trockenen Töne verschiedener Stoffe und Kleider auf einzelne bezeichnende Erscheinungen der vlämischen Schule deutlich hin. Kein Zweifel kann es sein, dass das Werk der Gruppe von Malern angehört, die zwischen Barend van Orley und Otto Venius stehen, die, bei Festhaltung unverkennbarer niederländischer Charakterzüge, im Grossen und Ganzen den Italienern nachstreben. Während dieses Streben im Allgemeinen aber sich an Rafael, dessen Schule und die italienischen Akademiker lehnt, zeigt das vorliegende Werk ein bedeutsames Eingehen auf die venezianische Schule. Diese Anknüpfung an die Venezianer bildet aber eine Ausnahme in der Schule der niederländischen Akademiker; sie ist gewissermassen einer vorausgehenden Hindeutung, im geschichtlichen Sinne, auf das spätere Studium dieser Schule zu vergleichen, wie es von Rubens und van Dyck so tief und erfolgreich betrieben wurde. Ausserdem aber weicht das Bild von den Werken der vlämischen Akademiker im Allgemeinen dadurch ab, dass es in echt niederländischer Gesinnung auf eine Idealisirung verzichtet, und die Gestalten in jener Fülle

[1]) Vergl. z. B. No. 126 der mittelalterlichen Sammlung des Museums.

der Wahrheit, Wirklichkeit und Lebendigkeit giebt, welche die Akademiker sonst nur im Bildniss erreichten und die sich nur aus der unmittelbaren Anlehnung an die vor ihnen sitzende Person, an die vor ihren Augen stehende Natur erklärt.

In Anbetracht dieser mannigfachen und verwickelten Beziehungen ist es schwierig und bedenklich, den Namen eines bestimmten Meisters mit diesem Werke in Verbindung zu bringen. Ich habe in einer nicht geringen Zahl von Gemäldesammlungen, namentlich in den Niederlanden selbst, nach einem Bilde entschiedener Verwandtschaft vergeblich gesucht, jedoch gefunden, dass zwei Gemälde des Jan Massys im Museum zu Brüssel, eine „*Susanna*" und ein „*Loth mit seinen Töchtern*," (No. 426 und 427) von welchen das letztere mit dem vollen Namen des Meisters und der Jahreszahl 1565 bezeichnet ist, sowie der „*Eligius-Altar*" des Monogrammisten L. M. B. G. von 1588 in Antwerpen (No. 576—580) noch am ehesten durch einige Eigenschaften an das vorliegende Bild erinnern. Nähere Ausführungen hierüber sind bereits oben in einem andern Zusammenhange (Bd. I. S. 22) gegeben, und es erübrigt hier nur noch hervorzuheben, dass sich etwas Bestimmtes über den Maler des Bildes zur Zeit nicht sagen lässt; vielleicht dass künftige Beobachtungen und Untersuchungen hierzu in den Stand setzen. Einstweilen muss man sich mit der Bezeichnung des Kreises, aus welchem das Werk hervorgegangen ist, wie mit der Hindeutung etwa auf Jan Massys und jenen Monogrammisten begnügen.

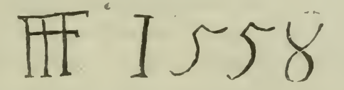
Es wird nicht unerwähnt bleiben dürfen, dass der Maler in der Auffassung der einzelnen Figuren seiner Darstellung vielleicht eine Anspielung auf die fünf Sinne, wie das sehr im Geschmacke seiner Zeit lag und wie das noch ganz ähnlich von David Teniers dem jüngern auf seinem Gemälde der „*fünf Sinne*" in Brüssel (No. 324) zur Anschauung gebracht wurde, hat machen wollen. Man würde dann den Mann links, der das Weinglas an den Mund setzt, mit dem Geschmack in Verbindung zu bringen haben, die Frau rechts von ihm, welche den Beschauer ansieht, mit dem Gesicht, die Tamburinschlägerin und die Guitarrenspielerin mit dem Gehör, den Mann, welcher an der Nelke riecht, mit dem Geruch,

und das Paar, welches sich küsst, mit dem Gefühl. Unterstützt wird diese Auslegung durch den Apfel in der linken Hand der zu diesem Paare gehörigen Frau, worin, unter Bezug auf die Eva, offenbar eine allegorische Anspielung zu erkennen sein wird. In der Natur solcher allegorischer Hintergedanken liegt es jedoch, dass sie etwas Räthselartiges haben, und deshalb wird es immer oder doch oft vom Beschauer abhängen, wie er eine vorgeschlagene Lösung beurtheilt und ob er nicht eine bessere findet. Ein solcher Fall dürfte hier vorliegen.

Das Wenige, was man vom Leben des Jan Massys kannte, hatte der Antwerpener Katalog zusammengestellt, doch sind neuerdings durch F. J. van den Branden (S. 138—145.) wesentliche Ergänzungen beigebracht worden, denen auch das oben angegebene Geburts- und Sterbejahr entnommen ist.

Frans de Vriendt, gen. Frans Floris,
1520(?) — 1570.

No. 101. „*Der Falkenjäger*": Bildniss in halber Figur. Bez. l. vom Hute:



und darüber: ÆTATIS SVE XLVII.

Dies ausgezeichnete Werk findet sich in dem Verzeichnisse derjenigen Bilder, deren Rückempfang unterm 19 Juli und 3 August 1814 zu Paris von dem herzoglichen Bevollmächtigten, Freiherrn von Rodenberg, bescheinigt wurde, aufgeführt und zwar als „F. Flore". Ebenso sind dort auch die Bilder No. 102, 160 und 118 aufgeführt, und zwar die ersteren beiden gleichfalls als „F. Flore", das dritte als Holbein; jedoch mit Unrecht, da dieselben andern Meister zugehören.

Nur in Bezug auf die Vorgeschichte des „*Falkenjägers*" liegen bestimmte Thatsachen vor. Er gehörte im vorigen Jahrhundert der Gallerie des Belvedere in Wien an, wie aus dem C. von Mechel'schen „Verzeichniss der Kais. Kön.

Bildergallerie etc." (Wien 1781. S. 163. No. 58.) und der Tafel 9 des Stampart und Brenner'schen „Prodromus" (Wien 1785.) hervorgeht. Das Bild muss dann von Napoleon geraubt und nach Paris geschafft worden sein, wo es nebst jenen andern drei Stücken als Ersatz für die von hier entführten und nicht zurückerstatteten Gemälde hierher gelangt ist. Dies geht aus einer Randbemerkung eines der betreffenden handschriftlichen Verzeichnisse hervor.

In dem erwähnten Mechel'schen „Verzeichnisse" wie in dem „Prodromus" findet sich als Gegenstück des *„Falkenjägers"* ein weibliches Bildniss mit den entsprechenden Bezeichnungen: „FFF 1558, ÆTATIS SVE XLVIII." Wo dies Bild hingelangt, ist jedoch unbekannt.

No. 418. *„Mars und Venus von Vulkan überrascht u. s. w."*

Querfurth sowie das handschriftliche Verzeichniss von 1744 führen dies Bild als Werk des Floris auf; auch ist unter dem, zwischen 1710 und 1714 herausgegebenen Stiche Jakob Wilhelm Heckenauer's Floris als Maler genannt. Es ist deshalb sehr auffällig, das Bild bei Eberlein (I Gall. No. 211.) als ein Werk des Giulio Romano bezeichnet zu finden. Jedoch geben die sämmtlichen späteren Kataloge der Gemäldesammlung seit 1836 demselben wieder den Namen des Floris. Diese Benennung wird auch durch den stylistischen Charakter in Erfindung, Zeichnung und Beiwerk wie durch die Eigenthümlichkeit der Farbenstellung und der einzelnen Töne bestätigt; und sie wird noch durch ein Bild desselben Gegenstandes im Museum zu Berlin (No. 698.) beglaubigt, welches die Hand desselben Künstlers zeigt und die Bezeichnung „F. F. I. V. 1547." trägt. Das Berliner Gemälde, welches übrigens dem hiesigen an Tüchtigkeit der Zeichnung nachsteht, ist in jenem braunen Gesammtton gehalten, welcher hier bei dem *„Falkenjäger"* und sonst auch bei einem erheblichen Theile der Werke von Floris vorkommt, wie z. B. bei dem *„Engelssturze"* von 1554 in Antwerpen und dem *„Weltgericht"* von 1566 in Brüssel. Diese vier, oder genauer diese drei Stücke zu Berlin, Antwerpen und Brüssel bezeichnen einen Zeitraum von zwanzig Jahren, der etwa mit dem siebenund-

zwanzigsten Lebensjahre des Künstlers beginnt und vier Jahre vor dessen Tode schliesst, also auch die Höhe und Blüthe seiner Thätigkeit umfasst. Hieraus muss man folgern, dass die Gemälde des Floris, welche in jenem braunen Gesammtton gehalten sind, von den andern, welche, wie das hier vorliegende und die sogleich zu besprechende No. 917, diesen Gesammtton nicht, dagegen aber buntere Farben zeigen, sich zeitlich nicht scheiden. Floris hat in echt eklektischer Art abwechselnd und nach Belieben bald so bald so gemalt.

No. 917. „*Venus auf einem Ruhebette mit Amor u. s. w.*"

Dies Gemälde ist im Jahre 1868 mit dem Vermächtniss der Frau von Reinike in das Museum gekommen, jedoch ist es in dem betreffenden Verzeichnisse sonderbarer Weise als eine „*Caritas*" von der Hand eines unbekannten Meisters aufgeführt. Der Gegenstand ist jedoch völlig deutlich der angegebene, und die Kunstweise des Floris spricht sich in dem Werke so bestimmt aus, dass man es mit voller Ueberzeugung diesem Meister zuzuschreiben im Stande ist. Dazu kommt, dass in einem alten mit den Gemälden selbst übergebenen Verzeichnisse von Bildern, die einst der Frau von Reinike zum Kauf angeboten worden waren, ein Stück von F. Floris: „*Die Venus auf dem Bette liegend und mit Amors umgeben scherzend, — und ein Satyr*" genannt wird, welches ohne Zweifel das vorliegende ist. Die obige Angabe scheint deshalb nur in Folge einer äusserlichen Irrung gemacht worden zu sein. Leider ist das Bild früher nicht unerheblich beschädigt und nicht ganz glücklich wiederhergestellt worden; doch erkennt man die ursprüngliche Schönheit und Sauberkeit der Malerei noch an den wohl erhaltenen, sehr beträchtlichen Stellen ganz klar; danach muss es zu den besten Werken des Meisters gerechnet werden.

Die Nachrichten über das Leben Frans de Vriendt's hatte der Antwerpener Katalog zusammengestellt, doch sind seitdem zahlreiche urkundliche Ergänzungen zur Lebensgeschichte des Meisters von F. J. van den Branden (S. 173—215.) mitgetheilt worden. Als urkundlicher Beweis dafür, dass Floris in Italien war, lässt sich noch die Inschrift auf dem 1565 zu Antwerpen

erschienenen Stich der „*Dialectica*" hinzufügen, wo es heisst „FRANC. FLORUS PINXIT IN SUBURBANO," also in Rom. Anscheinend hat er sich um die Mitte der vierziger Jahre dort aufgehalten.

Vergl. auch im I Bande S. 23.

Unbekannter Vlämischer Meister, um 1574.

No. 20. „*Bildniss Kaiser Maximilian's II.*" Mit der Unterschrift: MAXIMILIANVS · D · G · IMPERATORIS 17 Januarij ao 74.

No. 21. „*Bildniss von dessen Gemahlin.*" Mit der Unterschrift: IMPERATRIX · MAXIMI · IVNGI · CONIVNX. 17 Januarij Ao 74.

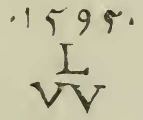
No. 22. „*Bildniss des Grafen van Hornen.*" Mit der Unterschrift: DEN · GRAEF · VĀ · HORNĒ. (Das Datum 17 Januarij ao 74 sehr beschädigt).

No. 23. „*Bildniss des Herrn van Brederode.*" Mit der Unterschrift: DEN · HEER · VAN · BREDERODE, 17 Januarij ao 74.

Die Barthel'schen und Blasius'schen Kataloge führen das erste dieser Stücke als Bildniss des Kaisers Maximilian I († 1519) auf und theilen es nebst den übrigen drei Stücken von derselben Hand den Werken unbekannter deutscher Maler zu. Jene Angabe berichtigt sich von selbst, da das Bild das Datum des „17 Januar 74" (1574) trägt und keine Spur von Aehnlichkeit mit dem bekannten Charakterkopfe Maximilian's I zeigt. Dass die Bilder aber vlämischen Ursprungs sind, geht aus dem Charakter der Malerei hervor und wird durch die in niederländischer Sprache gehaltenen Inschriften der No. 22 und 23 bestätigt. Ein fünftes zu den vorliegenden Bildern gehöriges Stück von demselben, übrigens ja nur mittelmässigen Meister befindet sich im Schlosse zu Blankenburg.

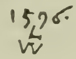
Lukas van Valckenborgh,
1530 oder 1540—1625 (?).

No. 633. „*Felsenlandschaft mit einer Wassermühle etc.*" Bez. r. am Felsen:



No. 658. „*Felsenlandschaft mit einer Wassermühle etc.*"

No. 634. „*Landschaft mit einem Gesundbrunnen.*" Bez. in der Mitte. oben am Felsen:



Alle drei Bilder werden bei Eberlein (III Gall. No. 31 und 38. II. Gall. No. 11.) und Anfangs auch noch bei Pape als Arbeiten des Lukas van Uden aufgeführt, vermuthlich weil man die Bezeichnung L. V. V. auf diesen Meister irrigerweise bezogen hatte. Pape berichtigte sich später und gab den beiden mit diesen Buchstaben bezeichneten Nummern No. 633 u. 634 den richtigen Namen Lukas van Valckenborgh, den sie seitdem behalten haben. Aber sonderbarer Weise beliess er der No. 658 den Namen des Lukas van Uden. Denn schon ein flüchtiger vergleichender Blick von diesem Bilde zu der Uden'schen Landschaft No. 659 lehrt ja, dass diese beiden Werke nicht Einem Künstler, ja nicht einmal Einer Zeit angehören können. Und ferner zeigt das Bild die gleichen Motive, wie die No. 633. Links die hohen Felsen und davor die Wassermühle, die zu einem Schmelzofen gehört, rechts im Mittelgrunde der Fluss mit städtischen Anlagen und der bergigen Ferne; nur fehlt bei No. 658 an der rechten Seite der Baum und dessen Umgebung im Vorgrunde. Dazu kommt die Uebereinstimmung in den Tönen aller einzelnen Theile der Landschaft und des Himmels, so wie auch in der Zeichnung und Pinselführung. Eine enge und ursprüngliche Beziehung beider Bilder ist augenfällig, und da das eine aus dem Jahre 1595 stammt, kann auch das andere nicht fern von dieser Zeit

entstanden sein. Diese Entstehungszeit wiederum macht schon äusserlich die Urheberschaft des Lukas van Uden unmöglich, da dieser erst 1595 geboren worden ist.

Valckenborgh liebte diese Darstellung ganz besonders, und er hat sie auch sonst mehrfach wiederholt, wenn auch stets mit Veränderungen. So hat z. B. das schöne Stück in der Liechtenstein'schen Sammlung zu Wien (No. 840.), welches eine ganz ähnliche Komposition und dieselbe Art der Ausführung zeigt, nur eine Wassermühle. Besonders beachtenswerth ist aber die *„Gebirgslandschaft mit Bergwerk"* im Belvedere zu Wien (II Stock III. No. 8.), da sie bereits dem Jahre 1580 angehört; sie hat links, drei Viertheile des Bildes einnehmend, grosse Felsmassen, im Vordergrunde das Bergwerk, rechts den Fluss mit grünen Bäumen und grauer Ferne. Auch die liebenswürdige *„Stadtansicht"* im Städel'schen Institut zu Frankfurt (No. 119.) ist in Auffassung und Behandlung diesen Bildern eng verwandt.

Von Lukas van Valckenborgh, der im Jahre 1566 vor Alba aus Mecheln flüchtete und seitdem fast ununterbrochen in Deutschland lebte, besitzt die Wiener Gallerie ausser dem genannten Bilde noch 7 Stücke, die sämmtlich gleichfalls das Monogramm des Meisters und eine Jahreszahl zwischen 1580 und 1590 tragen. Das Bild im Städel'schen Institute zu Frankfurt ist vom Jahre 1593. Zwei der hiesigen Stücke setzen die urkundlich beglaubigte Wirksamkeit Valckenborgh's bis 1596 fort, und berichtigen sonach die Angabe Kramm's (VI S. 1671.), dass die „bekannten Werke des Meisters Jahrmarken bis 1594" führen. Die Zeit von 1596 bis 1625, wo er angeblich gestorben sein soll, ist durch kein Werk bis jetzt gefüllt, und es ist daher vielleicht wahrscheinlich, dass sein Tod schon erheblich früher erfolgt ist; doch steht hiergegen die bestimmte Angabe Sandrart's (II. S. 272.), dass dieser „denselben noch Anno 1622 in Nürnberg bey Leben gesehen" hat. Die meisten Nachrichten über Lukas und die übrigen Valckenborgh's sind bei E. Neefs, „Historie de la peinture et de la sculpture à Malines." I. S. 223 ff. (Gent 1876.) zusammengestellt, doch giebt auch Ed. Fétis in seinen „Artistes belges à l'étranger" II. S. 136 ff. (Brüssel 1865.) ausführliche Mittheilungen.

Lukas van Valckenborgh erscheint in seinen Werken als ein sehr erfindungsreicher und ausgezeichneter Meister, der Aussichten eröffnet, welche die vlämische Landschaftsmalerei nach ihm, ausser in Rubens, nicht durchweg erfüllt hat. (Vergl. I. S. 35.) Mannigfaltig reiche Gestaltungen von Thal, Fluss und Berg, denen noch ein fesselnder Zug jener kühnen Phantastik seiner Vorgänger, Joachim Patenier und Hendrik met de Blesse, eigen ist, zeichnen seine Landschaften aus. Auch stellt er schon den Unterschied, den die Landschaft im Wechsel der Jahreszeiten zeigt, dar, und er schreckt da selbst nicht vor einem winterlichen Schneefall (Belv. II St. III. No. 49.) zurück. Sein Baumschlag ist schon trefflich entwickelt. Die Behandlung ist meist breit gehalten, doch sind die Figuren und die kleineren Sachen besonders im Vordergrunde meist fein ausgeführt. In kleineren Stücken, wie z. B. der „*Waldansicht mit dem Erzherzog Mathias*" in Wien hält er auch Baumschlag und Pflanzenwerk feiner, doch erreicht diese Feinheit bei weitem nicht jenen hohen Grad, den man in Arbeiten des Sammet-Breughel und Andrer findet.

Peeter Steevens der ältere,

1540—1604.

No. 420. „*Die Amalekiterschlacht.*"

No. 630. „*Kleine Landschaft.*".

No. 631. *Desgleichen*, Gegenstück zur vorigen Nummer.

Das erste dieser kleinen Bilder „*die Amalekiterschlacht*" trug schon in Salzdahlum (II Gall. No. 14.) den Namen Peter Stephani oder Peeter Steevens. Neben den Beziehungen, welche die Behandlung des landschaftlichen Theiles zu den vlämischen Landschaften vom Ende des sechszehnten Jahrhunderts darthut, zeigt der figürliche Theil im Vordergrunde in Auffassung und Zeichnung die Art der vlämischen Akademiker. Man würde also das Bild etwa um 1580 oder 1590 setzen können. Andererseits aber sind die Massen der Heere bereits in einer Breite dargestellt, die deutlich auf eine kolo-

ristische Behandlung hinweist und die das Bild etwas später setzen lässt. Dem widerspricht die Behandlung der Landschaft nicht, die in dieser feineren Weise noch geraume Zeit neben einer breiteren Behandlung des Figürlichen herging. Das vorliegende Bild darf vielmehr in diesem Betrachte geradezu als bezeichnend angesehen werden. Dieser allgemeinen Bestimmung des Bildes entsprechend, müsste es dem älteren Peeter Steevens zuzutheilen sein. Dieser Meister war zu Mecheln 1540 geboren, er arbeitete später beim Kaiser Rudolf II in Prag als Hofmaler und starb daselbst 1604. Gemälde seiner Hand sind in den Sammlungen äusserst selten. Füssli, der in seinem Künstlerlexikon (II S. 1718 und 1735.) zuerst die Nachrichten über ihn gesammelt hat, welche seitdem wesentlich nicht vermehrt worden sind, kennt ausser dem vorliegenden Bilde nur noch eines, eine „*Hirschjagd*" in der Sammlung zu Wien (I Stock. Niederl. II. No. 38.). Nach anderen Nachweisen von Werken habe ich vergeblich gesucht. Was aber dies Wiener Bild betrifft, so hat es mit dem vorliegenden wenig gemein. Es ist ganz in der Art der vlämischen Landschaften vom Beginn des siebzehnten Jahrhunderts, besonders des Breughel und Vinckeboons, gehalten und dürfte, wenn der Name „P. Stephani", wie er im Belvedere-Katalog angegeben ist, zutrifft, dem jüngeren Meister dieses Namens, dem Sohne des älteren, zugehören.

Doch möchte ich nicht unterlassen auf eine „*Amazonenschlacht*" in der Dresdener Gallerie (No. 809.) aufmerksam zu machen, die in einzelnen Theilen eine auffallende Uebereinstimmung mit dem vorliegenden Bilde zeigt; sie ist mit einem unleserlichen Namen und dem Zusatz „Frankental 1603" bezeichnet, durch welchen letzteren man an Hendrik van der Borcht den älteren erinnert wird.

E. Neefs, in seiner „Histoire de la peinture etc. à Malines" (I. S. 251.) erzählt, dass das vorliegende Bild 1830 zu Braunschweig verbrannt sei; auch ist es nach ihm mit dem Namen „Peter Stephani" bezeichnet gewesen. Beide Nachrichten sind, wie der Augenschein lehrt, irrig.

Ob nun die beiden „*kleinen Landschaften*", die im Jahre 1842 einzeln angekauft wurden, auch von diesem Meister her-

rühren, muss gänzlich dahingestellt bleiben. Denn es lässt sich weder behaupten, dass diese Bilder, deren Behandlung und Charakter mit jener *„Amalekiterschlacht"* allerdings nicht übereinstimmt, nicht von Peeter Steevens dem älteren herrühren, da viele niederländische Künstler jener Zeit bedeutende Wechselungen und Wandelungen ihrer Vortragsweise zeigen, noch lässt sich umgekehrt sagen, sie seien von ihm, da ihre frühere Geschichte ganz unbekannt ist und sie keinerlei Bezeichnungen tragen. Möglich bliebe auch, dass, wenn der Name Peeter Steevens immerhin richtig wäre, diese beiden Bilder doch dem jüngeren zugehören dürften, der zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts zahlreiche Landschaften verfertigte. (Kramm V. S. 1569.) Allein wenn man die Kupferstiche betrachtet, welche Egidius und Marco Sadeler, H. Hondius und Andere nach diesem jüngeren Peter Steevens gemacht haben, und in denen dieser sich, ganz in Uebereinstimmung mit dem Wiener Bilde, als ein Genosse des Jan Breughel und David Vinckeboons darstellt, so dürften doch diese beiden Bildchen zu gering für ihn erscheinen. Uebrigens arbeitete auch dieser jüngere Steevens zu Prag, wie aus einem Blatte einer der Folgen der vier Jahreszeiten hervorgeht, welches

P. Stephani. jnvent.
Eg. Sadeler excud. Pragae 1620.

bezeichnet ist.

Vlämischer Meister
vom Ende des XVI Jahrhunderts,
vielleicht
Adriaen Key,
1544(?) — 1590(?).

No. 160. *„Der Mann mit dem Blatt Papier u. s. w.;"* Bildniss in halber Figur.

Zu den drei, unter dem Namen des Franz Floris 1814 aus Paris gekommenen Bildern gehörig (S. 17.), führen doch

bereits seit 1836 die sämmtlichen gedruckten Verzeichnisse dieses Gemälde als ein Werk des Karel van Moor auf. Dass man zu der Ueberzeugung gelangen musste, dasselbe rühre nicht von Floris her, würde schon eine oberflächliche Vergleichung mit dem „*Falkenjäger*" dieses Meisters (No. 101.) erklären, dass man das Bild aber mit dem Namen des Karel van Moor belegte und dass man dann diese Benennung auch im guten Glauben beibehielt, ist schwer zu verstehen. Denn das Bild trägt deutlich das allgemeine Gepräge der vlämischen Schule aus der Zeit gegen das Ende des sechszehnten Jahrhunderts, und Karel van Moor war ein Künstler, der über 100 Jahre später in Holland wirkte, erst 1738 starb und sich zum Theil durch erhebliche barocke Züge in seinen Malereien charakterisirt, wie man dies z. B. in sehr treffender Weise auf dessen Regentenstück im städtischen Museum des Haag (No. 40.) sehen kann, welches die „*Mitglieder des Rathes dieser Stadt im Jahre* 1717" darstellt; ein in seiner Art zwar nicht untüchtiges Werk aber doch ein barock und kraftlos glattes Gemälde. Diese Sache ist so klar, die Unmöglichkeit der Zusammengehörigkeit Karel's van Moor und des vorliegenden Bildes so augenfällig, dass es unnütz wäre, hierüber noch ein Wort zu sagen.

Sollte aber nicht vielleicht eine Verwechselung vorliegen und der erste Namengeber eigentlich Antonis Mor († 1581.) gemeint haben? Es liesse sich dies aber doch nur annehmen, wenn man demselben eine erhebliche Unkenntniss in kunstgeschichtlichen Dingen oder eine sehr grosse Flüchtigkeit unterstellen wollte, wozu man doch ohne bestimmte Gründe nicht berechtigt sein kann. Zudem aber muss ich meinestheils hervorheben, dass ich bis jetzt noch kein Bildniss von der Hand des Antonis Mor angetroffen habe, welches im malerischen Charakter, in der Technik und Behandlungsart mit diesem Bilde stimmte. Antonis ist immer sicherer und kühner, in der Pinselführung breiter und in den Schatten kräftiger. Ein Vergleich des vorliegenden Bildes mit der neben demselben hängenden No. 118 wird dies bestätigen: beide Werke können nicht von einem und demselben Maler herrühren. Und so

sehr nun die No. 118 nach den nördlichen Niederlanden, nach Utrecht, nach Antonis Mor hinweist, so bestimmt deutet No. 160 nach den südlichen Niederlanden, nach der vlämischen Schule, nach Antwerpen.

In dieser allgemeinen Hinsicht traf also der alte Name Frans Floris ganz das Richtige, aber die besondere Art dieses Meisters, den man aus einer grossen Anzahl von Werken genau kennt, stimmt wieder mit diesem Bilde nicht, das einen anderen Farbencharakter und zum Theil eine andere Vortragsweise besitzt. Es wird ausserordentlich schwer, wenn nicht unmöglich sein, mit einiger Sicherheit einen Künstler zu bezeichnen, der auf Grund entscheidender Uebereinstimmungen als Meister dieses Bildes nachzuweisen wäre. In sehr zahlreichen Gemäldesammlungen habe ich dieser Frage meine Aufmerksamkeit gewidmet, aber nur ganz vereinzelt Werke getroffen, die eine Beziehung zulassen. Dahin gehören nun ganz vorzugsweise die Flügel eines ehemaligen Altarwerkes von Adriaen Key im Museum zu Antwerpen, insbesondere deren äussere Seiten, welche den Stifter „*Gillis de Smidt nebst Frau und Kindern*" darstellen (No. 228 und 229.). Man findet in diesen Werken eine sehr genaue Verwandtschaft mit dem vorliegenden Bilde, namentlich dasselbe schöne Schwarz in den Stoffen und Kleidern, dieselben etwas kälteren, aber gerade nicht kreidigen Töne in den Gesichtern, dieselbe Behandlung des Bartes und Haares mit spitzem Pinsel u. s. w. Weitere beglaubigte Bilder dieses Meisters sind leider nicht bekannt, und so wird man denn, da eine einzelne Beziehung nicht wohl entscheidend sein kann, mit der Bestimmung des hiesigen Bildes zurückhaltend sein müssen. Mit Sicherheit lässt es sich der vlämischen Schule etwa um 1570 bis 1590 zueignen, und die Möglichkeit, dass es von Adriaen Key herrühren könne, wird man hierbei immer im Auge behalten dürfen.

Frans Pourbus der ältere,
1545—1581.

No. 102. „*Der Mann mit dem Glase*"; Bildniss in halber Figur. — Bez. l. oben:

1 5 7 5

und dem entsprechend r. oben: ÆTAS 30.

Unter dem Namen des Floris im Jahre 1814 aus Paris hierher gelangt (S. 17.), wurde dies ausgezeichnete Werk bereits in dem Pape'schen Verzeichnisse von 1836 als ein Werk Franz Pourbus des älteren aufgeführt. Diese Bezeichnung ist auch beibehalten worden, nur dass in den Blasius'schen Katalogen der Beisatz „der ältere" weggelassen ist. Man wurde nothwendig dazu geführt, den Namen des Floris von diesem Bilde zu trennen, denn dieser Meister starb 1570, und das Bild trägt die Jahreszahl 1575; auch ging man nicht fehl, es dessen Schüler Franz Pourbus dem älteren zuzueignen. Den Beweis für die Richtigkeit dieser Bezeichnung kann ein „*männliches Bildniss*" von der Hand des letzteren in Brüssel (No. 268.) liefern, dessen ganze Behandlungsart durchweg dem hiesigen Bilde eng verwandt ist, und das auch sonst noch treffende Uebereinstimmungen zeigt. Die eigenthümlich gedrängte Stellung der Finger, die hier das Glasgefäss halten, kommt auch dort an der linken Hand vor; selbst der eingezogene Hüftgurt, die etwas hohen Schultern und der kurze Hals. die hier charakteristisch sind, finden sich dort: lauter Uebereinstimmungen, welche denselben Künstler bekunden. Das Brüsseler Bild ist von 1573, also nur zwei Jahre älter, als das hiesige; die enge künstlerische und technische Verwandtschaft erklärt sich also leicht. Auch ein „*männliches Bildniss*" in der Sammlung der Wiener Akademie (No. 358.) dürfte als ein Beweis der Richtigkeit der Benennung des vorliegenden Bildes anzusehen sein: die Auffassung, die eingezogenen Hüften, die etwas hohen Schultern, die Behandlungsweise und andres stimmen mit

diesem überein, doch erscheint das Wiener Stück minder geistreich. Es trägt irriger Weise den Namen des Pieter Pourbus des jüngeren. Uebrigens ist auch der Brüsseler Katalog nicht ganz genau; er lässt den Beisatz „der ältere" weg, giebt aber, eben so wie die Blasius'schen, als Geburts- und Todesjahr 1540 und 1580 an, diejenigen, welche in den Handbüchern in Bezug auf diesen Meister sich finden.

Verwechselungen und Unsicherheiten in Bezug auf die Pourbus kommen häufig vor. Von einem Pieter dem älteren stammen sie alle ab. Dessen Sohn, Pieter der jüngere, ward zu Gouda 1510 oder 1513 geboren; er war zu Brügge ansässig und starb daselbst oder zu Antwerpen am 30 Januar 1584. (J. Weale, Cat. du musée de l'académie de Bruges etc. Brügge. 1861. S. 35.) Der Sohn dieses jüngeren Peter war Franz der ältere. Ein Sohn wiederum dieses Franz war Franz der jüngere, der 1570 zu Antwerpen geboren wurde, der 1600 nach Mantua in die Dienste des Herzogs Vincenzo I. ging (A. Baschet in der Gaz. d. b. arts. 1868. XXV. 277 ff. 438 ff.) und 1622 zu Paris starb.

Ueber Franz den älteren giebt Karel van Mander (Bl. 175.) die wesentlichen Nachrichten, die noch aus andern Quellen sich ergänzen lassen. Geboren war er im Jahre 1545 (F. J. van den Branden. S. 278.). Er trat 1564 (als Lehrling?) in die Lukas-Gilde zu Antwerpen, wollte 1566 nach Italien reisen, ward aber durch die Liebe zurückgehalten; er wurde 1569 Freimeister, sowohl zu Antwerpen (Liggeren. I. S. 237. wie zu Brügge. (D. van de Casteele, Keuren etc. Brügge 1867. S. 217.)

Was den Zeitpunkt seines Todes angeht, so sind da Widersprüche zu berichtigen. Mander gab das Jahr 1580 an. Kervyn van Volkaersbeke behauptete in seinem Aufsatze „Les Pourbus" (Messager des sciences hist. etc. 1870. S. 19.) auf Grund einer ihm vom ersten Stadtarchivar P. Génard in Antwerpen mitgetheilten schöffengerichtlichen Urkunde vom 18 Februar 1579, dass Frans Pourbus vor dieser Zeit gestorben sei. Der Meyer-Bode'sche Katalog der Berliner Gallerie liess ihn 1591 noch am Leben sein. Und endlich lässt ihn der zweite Stadtarchivar von Antwerpen, F. J. van den Branden (S. 282.),

gleichfalls auf Grund von Urkunden, am 19 September 1581 sterben. Letztere Angabe ist völlig gestützt und daher richtig. Es gilt, dieselben mit der von Génard an Kervyn van Volkaersbeke mitgetheilten Urkunde in Uebereinstimmung zu bringen, was Branden leider unterlassen hat. Es wird da unter den, zur Verhandlung am 18 Februar 1579 erschienenen Personen aufgeführt: „Jacques floris, inden name ende als momboir vande kinderen Franchois Poerbus, daer moeder aff was wylen Susanna floris, Cornelis dochteren wylen etc." Man schloss aus diesem vormundschaftlichen Verhältnisse, dass zur Zeit, also am 18 Februar 1579, der Vater Frans Pourbus bereits gestorben sei, aber dieser Schluss ist falsch. Denn Jakob Floris war Vormund der Frans Pourbus'schen Kinder lediglich an Stelle der verstorbenen Mutter, zur Wahrung von deren Rechten gegenüber den Kindern zweiter Ehe. Es ist auch in der Urkunde den Namen der Verstorbenen, wie man beispielsweise auch oben sieht, durchweg das Wort „weiland" beigesetzt, doch fehlt dies bei Frans Pourbus. Derselbe war also am 18 Februar 1579 noch am Leben. Hiernach muss ich auch die hier im I. Bande S. 25 nach Kervyn van Volkaersbeke gemachte Todesangabe berichtigen.

Vlämischer Meister,
um 1590—1600.

No. 172. *„Brustbild einer jungen Dame in schwarzem Kleide mit hohem Spitzenkragen und hoher Haartracht."*

Die bisherige Bezeichnung des Bildes als eines italienischen entbehrt der sachlichen Gründe und wird schwerlich einen Fürsprecher finden. Die ganze Auffassung der Dargestellten wie die malerische Behandlungsweise weisen mit voller Deutlichkeit auf einen Künstler der vlämischen Schule um 1590 hin. Dieser Zeitbestimmung entspricht die Tracht, welche damals von Frankreich her in den Niederlanden Eingang gefunden hatte. Ungefähr wird der Ursprungskreis des Bildes dadurch näher bezeichnet werden können, dass man an Frans

Pourbus den jüngern erinnert, dessen Art die Vortragsweise entspricht, der jedoch in seinen Werken geistreicher ist.

Bartholomaeus Spranger,
1546— nach 1604.

No. 432. *„Maria mit dem Kinde, der kleine Johannes und Joseph."*

Das Bild lässt in ganz treffender Weise den sehr manieristischen Charakter der Werke Spranger's, sowie die nachahmende Anlehnung des Künstlers an Correggio und Parmigianino, besonders in Bezug auf Zeichnung und Formengebung, erkennen.

Karel van Mander (Bl. 185—190.) beschreibt das Leben des Meisters bis zum Jahre 1604 in ausführlicher Weise. Allein das Todesjahr desselben ist bisher noch nicht ermittelt worden. Die meisten neueren Schriftsteller nehmen 1625 an, doch geben Andere auch 1615, 1623, 1627, 1628 und 1629 an, ja Alfred Michiels (Histoire de la peint. flam. etc. VI. S. 43.) spricht sich für 1611 aus. Indessen die älteren Schriftsteller wissen von dem Todesjahre nichts. Weder Sandrart (II. S. 280.) noch der etwa gleichzeitige Morery (Le grand dict. historique etc.), weder Florent Le Comte (Cab. d. singularitez etc. 2. Ausg. Brüssel 1702. II. S. 234.) noch R. de Piles (Abrégé d. la vie d. peintres etc. 2. Ausg. Paris 1715. S. 375.), weder d'Argenville (Abrégé etc. Paris 1745. II. S. 123.) noch auch Descamps (II. S. 193.) kennen die Dauer seines Lebens und das Jahr seines Todes. Sie und Andere nach ihnen machen sämmtlich verschiedene durchaus unbestimmte Angaben, die wiederzugeben hier jedoch zu weit führen würde. Chr. von Mechel, in seinem „Verzeichnisse der Kais. Kön. Bilder-Gallerie in Wien" (1783. S. 383.) scheint der erste gewesen zu sein, der das Todesjahr näher zu bestimmen suchte, indem er sagte, dass Spranger „zu Prag um 1625 gestorben" sei. Daraus hat sich dann das Weitere allmälich entwickelt. Unter solchen Umständen lässt sich nichts anderes mit Sicherheit annehmen,

als dass Spranger nach dem Jahre 1604, wo er bestimmt noch am Leben war, gestorben ist.

Aus den Liggeren (I. S. 205.) erfährt man, dass er 1557 als Lehrling, und zwar wie auch Mander berichtet, des Jan Mandyn, bei der Antwerpener Lukasgilde eingeschrieben worden ist, und aus Jos. Svatek's „Culturhist. Bildern aus Böhmen" (Wien 1879. S. 239.), dass er vom Kaiser Rudolf II jährlich 180 Gulden als dessen Hofmaler bezog. Ed. Fétis (Les artistes belg. à l'étranger etc. I. S. 389—423. Brüssel 1857.) hat ausführlich über den Meister gehandelt.

Matthys Brill der jüngere,
1550—1584.

No. 635. „*Italienische Landschaft an der Mündung eines Flusses.*"

Pauwel Brill,
1556—1626.

No. 636. „*Landschaft mit römischen Ruinen und einem Wasserfall.*" Bez. vorn, etwas l. von dem jonischen Kapitäl, am unteren Rande des oberen der beiden Steine:

PAOLO BRILL
16..

No. 637. „*Landschaft mit Anlagen und Denkmälern vom Forum in Rom.*" Gegenstück zur vorigen Nummer.

Karel van Mander (Bl. 205 b.) berichtet, dass Matheus Brill 1584, 34 Jahre alt, gestorben ist, und dass Pauwel 1604 48 Jahre alt war; jener ist demnach 1550, dieser 1556 geboren. Das Todesjahr des Pauwel hatte Sandrart (II. S. 287.) mit 1622 angegeben. Aber diese Angabe wird durch die Grabschrift in S. Maria dell' Anima zu Rom, wo er bestattet wurde, berichtigt. Zwar enthält dieselbe, wie sie von A. Bertolotti in seinen „Artisti belgi ed olandesi a Roma etc." (Rom 1880. S. 104.) mitgetheilt wird, auch noch andere abweichende

Zahlen, namentlich, dass Matthäus 36 und Paul 72 Jahre alt geworden sei; allein diese werden keine unbedingte Glaubhaftigkeit verdienen, da die Wittwe Paul's, Signora Ottavia Barra, nach bekannter Familiengewohnheit in Rom, sich leicht darin irren konnte, ob ihr aus dem Auslande gekommener Mann 70 oder 72, und ihr schon vor 42 Jahren verstorbener Schwager 34 oder 36 Jahre alt geworden sei. Diese Angaben können die Zahlen Karel van Mander's nicht erschüttern. Anders ist es, wie sich von selbst versteht, um den Todestag Paul's, welcher mit dem 7 Oktober 1626 angegeben ist, bestellt; hier muss die Zahl Sandrart's weichen.

Mit Bezug auf die Mittheilungen im Antwerpener Katalog und diejenigen, welche Kramm (I. S. 162.) unter Anlehnung an T. E. van Goor's „Beschryving van Breda etc." (Haag 1744. S. 306.) macht, dass nämlich der Vater des Paul, also auch des Matthäus, gleichfalls Matthäus geheissen hat und in Breda „ein berühmter Fruchtmaler" (fruytschilder, nicht portretschilder, wie Kramm irrig anführt) gewesen, ist hier dem Namen des Matthäus Brill der Beisatz „der jüngere" gegeben worden.

Die eigenthümliche Bedeutung der beiden Brüder Matthäus und Paul Brill, welche in kunstgeschichtlichem Betrachte schon oben (Bd. I. S. 36/7.) berührt wurde, können die vorliegenden Landschaften wohl veranschaulichen. Diejenige des Matthäus wird in die Zeit zwischen 1570 und 1584, die beiden des Paul in die Jahre etwa zwischen 1610 und 1626 zu setzen sein. Zwar ist der Zusammenhang, in welchem beide Brüder zu einander standen, die Einwirkung, welche Paul von Matthäus empfing, aus diesen Stücken nicht zu ersehen; dazu liegen sie wohl zu weit aus einander. Auch mögen die Werke des Paul, welche in diesem Betrachte wichtig sind, überhaupt nur von sehr geringer Zahl sein; besonders bezeichnend erschien mir die „*Landschaft mit römischen Ruinen*" in Amsterdam (No. 453.), welche noch fast ganz in der Art des Matthäus gehalten ist.

Vergl. über die beiden Meister auch Éd. Fétis, Les artistes belges à l'étranger etc. I. S. 143 ff. Brüssel 1857.

Hendrik van Steenwyck der ältere,
† 1603 (?).

No. 824. „*Ein Markt.*" Bez. l. unten:

HEN... VAN STEENWYCK
AN 1598.

Der Gegenstand dieses Gemäldes war seither als „*der Marktplatz von Antwerpen*" angegeben worden. Allein dies ist durchaus irrig, da keines der dargestellten Gebäude mit einem in Antwerpen übereinstimmt, und da diese Stadt nicht an einem Berge liegt und auch nicht an einem Flusse, über den Brücken führen. Es scheint überhaupt, dass die Darstellung nicht einer bestimmten Oertlichkeit genau entspricht, dass dieselbe vielmehr frei, nach verschiedenen Studien des Meisters, zusammengestellt ist. In der Kirche, die in der Mitte des Hintergrundes abgebildet ist, wird man den Münster in Aachen wieder erkennen müssen, und in dem Gebäude rechts davon wohl auch die Architektur des Rathhauses daselbst. Uebrigens muss wohl der figürliche Theil des Bildes die grössere Bedeutung beanspruchen, obwohl Steenwyck hier in Bezug auf die Zeichnung, ganz besonders der Hände, den Gewohnheiten der damaligen vlämischen Manieristen folgt. Diese Verwandtschaft zeigt sich auch zum Theil in der Vortragsweise und im Charakter der Farben, wie denn z. B. die römischen Krieger, welche den reitenden Affen umgeben, in dieser Hinsicht dem sogleich zu besprechenden Bilde des Gilis van Valkenborch nahe stehen. Dass dies Werk, welches bei Eberlein (III Gall. No. 44.) mit den Werken Steenwyck's des Sohnes, unter dem Namen „Heinrich van Steenwyck", zusammengestellt ist, doch dem Vater zugehört, dürfte aus den hervorgehobenen künstlerischen Eigenschaften und aus der Jahreszahl 1598, die es trägt, sicher hervorgehen.

Die Lebensnachrichten über beide Künstler sind dürftig, doch bringt Karel van Mander (Bl. 178.) über Hendrik Steenwyck den älteren immerhin einige werthvolle Mittheilungen

bei, die Sandrart (II. S. 299.) im wesentlichen wiedergiebt. Doch hat Descamps (I. S. 204.) dem von diesen Schriftstellern überlieferten Todesjahr 1603 gegenüber das Jahr 1604 aufgestellt und auch ein mit dieser Jahreszahl bezeichnetes Bild des Meisters aufgeführt. Da nun auch ein Bild in Wien, welches seinen Namen trägt (I. Stock. Niederl. VI No. 18.), mit 1604 bezeichnet ist, so hat man meistens dieses Jahr als Todesjahr Steenwyck des älteren angenommen. Allein die Möglichkeit bleibt doch offen, dass diese mit 1604 bezeichneten Bilder frühe Arbeiten des Sohnes sind, der anfangs ganz dem Vater folgte.

Ueber die Lebensverhältnisse dieses Sohnes, Hendrik van Steenwyck des jüngeren, ist man aber noch weniger unterrichtet; man kennt nicht Geburts- und Todesjahr, doch scheint die in den neueren Handbüchern sich findende Angabe, dass er zu Amsterdam geboren sei, jedenfalls unrichtig zu sein. Der Vater, welcher im Jahre 1577 Meister bei der Lukasgilde in Antwerpen geworden war (Liggeren. I. S. 263.), hatte in Folge der Kriegsunruhen die Niederlande verlassen und seinen Wohnsitz zu Frankfurt aufgeschlagen, und es wäre deshalb zu vermuthen, dass der Sohn in dieser Stadt das Licht der Welt erblickt habe. Descamps (I. S. 384.) reiht ihn beim Jahre 1589 ein, doch wird seine Geburt früher zu setzen sein, wie denn die meisten neueren Schriftsteller ihn auch 1580 geboren werden lassen. Allein für diese Annahmen fehlt es an Quellen. Das „*Gefängniss*“ in Berlin (No. 739.) trägt die Jahreszahl 1649; er muss also jedenfalls erst nach dieser Zeit gestorben sein. Seine Thätigkeit gehört in der Hauptsache England an und in diesem Lande hat ihn auch der Tod ereilt. Doch konnte Vertue-Walpole (Anect. of paint. II. S. 178.) auch keine bestimmten Nachrichten über ihn beibringen. Seine Wittwe, die selbst Malerin war, siedelte nach Amsterdam über. (Sandart II. S. 299.)

*

Gilis van Valckenborch,
Anfang des XVII Jahrhunderts.

No. 421. „*Sanherib's Niederlage.*" — Bez. r. unten in der Ecke:

Gilis van
valcken borch

Dieser Meister, vermuthlich ein Sohn von Lukas oder von dessen Bruder Marten van Valckenborgh, scheint in der Kunstgeschichte nur durch dieses eine Bild vertreten zu sein. (Neefs, Histoire etc. I. S. 227.) Auch kennt man seine Lebensverhältnisse weiter nicht. Ein zweites Bild, welches Neefs ferner noch als im herzogl. Museum befindlich aufführt, war allerdings in Salzdahlum (II Gall. No. 137.) und stellte auf einer Leinwand von beinahe 9 Fuss Breite den „*Brand von Troja*" dar; es ist, soviel man ersehen kann, mit in eine der Salzdahlumer Versteigerungen gekommen. Das hier vorliegende Bild zeigt Gilis van Valckenborch als einen sehr manieristischen Ausläufer der Schule der Akademiker, der in Bezug auf Zeichnung Spranger noch überbieten dürfte. Das Bild ist in dieser Hinsicht ein Denkmal manieristischer Entartung, welches darthut, dass dieser Weg bis zu Ende durchlaufen war und dass nur eine Rückkehr zur Natur noch Heil versprechen konnte. (Vergl. hier im I Bande S. 29.) Hinsichtlich der Färbung wird man ein Bestreben nach tieferer und einheitlicherer Stimmung der Töne bemerken, dem es jedoch nicht gelungen ist. zu Klarheit und Ruhe sich zu entwickeln. Das Bild dürfte etwa um das Jahr 1600 oder etwas später entstanden sein.

Otto van Veen,
1558—1629.

No. 437. „*Mariä Himmelfahrt.*" — Auf der Rückseite der Kupferplatte ist in der Mitte der Stempel des Peter Stas mit der Jahreszahl 1608, und ferner oben der Name des Meisters OTTO VAN VEEN eingeschlagen.

In der Gallerie zu Schleissheim befinden sich 15 kleine Bilder zur „*Geschichte Jesu und der Maria*“ (No. 864—878.), darunter auch die „*Himmelfahrt der Maria*“ (No. 877.), die jedoch etwas kleiner gehalten und dabei sauberer ausgeführt ist, als das hiesige Bild. Man würde das letztere danach für eine Wiederholung und zwar schwerlich für eine von des Meisters eigener Hand halten müssen, womit denn ein Vermerk in dem handschriftlichen Verzeichniss von 1744 (Blatt 134.), welcher das Bild als Kopie bezeichnet, stimmen würde. Die Stempel der Kupferplatte aber stellen mit Sicherheit fest, dass die Platte im Jahre 1608 für Otto Venius angefertigt worden ist: es muss also auch eine Beziehung zwischen der auf dieser Platte ausgeführten Malerei und diesem Meister selbst stattgefunden haben. Betrachtet man nun prüfend die Malerei, so bemerkt man, dass einige Theile derselben, namentlich einige Köpfe sehr vortrefflich, andere dagegen sehr mangelhaft ausgeführt sind, wodurch denn die Vermuthung angeregt wird, dass das Bild von einem Schüler kopirt und vom Meister stellenweise vollendet ist. Diese Ansicht dürfte allen thatsächlich vorliegenden Verhältnissen gerecht werden. Solche Arbeiten galten, wie man aus den Briefen von Rubens (Bd. I. S. 333.) und dem Beispiele andrer Meister (Vergl. z. B. hier J. J. van Opstal d. j.) weiss, als eigene Arbeiten des Künstlers, und es musste deshalb auch dem vorliegenden Bilde der Name des Otto van Veen unbedenklich gelassen werden.

Die Lebensnachrichten und die bezügliche Literatur über den Meister bringt der Antwerpener Katalog. Siehe auch Génard's Aufsatz „Otto van Veen“ in der „Vlaamschen School“ 1862. S. 152 ff. und die Mittheilungen A. Pinchart's aus dem Staatsarchiv zu Brüssel im „Messager des sciences hist. etc.“ 1868. S. 328 ff. Am 5 November 1620 ward er, nachdem er Bürger von Brüssel geworden, Mitglied der Lukasgilde daselbst. (Messager etc. 1877. S. 313.) Vergl. endlich auch Branden S. 401 ff.

Hinsichtlich des Stempels von Peter Stas siehe weiter unten die Mittheilungen über Frans Francken den jüngeren, bei No. 426 und am Schlusse.

Jodokus de Momper der jüngere,
1564—1634/5.

No. 638 bis 641. *„Landschaften als Schilderungen der vier Jahreszeiten.“*

No. 642. *„Gebirgslandschaft mit einem Reisewagen.“*

No. 644. *„Gebirgslandschaft mit dem Blick auf das Meer.“*

Der figürliche Theil der vorstehend genannten 6 Bilder rührt von Breughel her. (Sammet-Breughel oder Höllenbreughel?)

No. 643. *„Gebirgslandschaft mit einem Wasserfall.“*

Dem Namen des Meisters, Jodokus, Josse oder Joos de Momper, ist hier nach dem Vorangange des Antwerpener Katalogs, der Beisatz „der jüngere“ gegeben worden, zum Unterschiede von einem älteren Josse de Momper, der aus Brügge stammte, 1535 Bürger in Antwerpen wurde, und nach D. van de Casteele (Keuren etc. Brügge 1867. S. 295.) der Grossvater des jüngeren war. Die Nachrichten über das Leben Momper's sind im Antwerpener Kataloge zusammengestellt, doch sind sie durch einige urkundliche Angaben, die F. J. van den Branden (S. 310 ff.) machte, ergänzt worden. Auch würde G. Crivelli, Giov. Brueghel o sue lettere e quadretti etc. (Mailand 1868.) S. 310, 315 und 337 einzusehen sein.

Die ersten sechs der oben genannten Bilder sind mehr oder weniger reich mit Figuren ausgestattet, welche nach den älteren Angaben bis Eberlein von Breughel gemalt wurden. Ja, die *„vier Jahreszeiten“* gehen sogar bei Querfurt geradezu unter dem Namen Breugel. In den späteren Verzeichnissen ist dieser Name mit dem Vornamen Johann versehen und sonach auf den Sammetbreughel bezogen worden. Indessen weiss man nur, dass von den Breughel's Peter der jüngere, der sogenannte Höllenbreughel, Momper'sche Landschaften mit

Figuren versehen habe. (Vergl. Waagen, Handbuch I. S. 317. — Kat. v. Antwerpen. — J. van Vloten, Nederland's Schilderkunst S. 128. u. a. m.). Das mag denn wohl auch hier der Fall gewesen sein, doch ist die Sache keineswegs so klar und gesichert, dass man zu einem bestimmten Urtheil veranlasst sein dürfte.

Das letzte dieser 6 Stücke, No. 644, ist nach Ausweis des handschriftlichen Verzeichnisses von 1744 im Jahre 1738 als ein Werk Momper's erworben worden, doch ist ausdrücklich hinzugefügt: „Die Figuren von Breugel." Unter den Namen „Jodokus von Mompre und Johann Breugel" kommt das Bild denn auch bei Eberlein (II Gall. No. 44.) vor, aber die späteren Verzeichnisse von Pape, Barthel und Blasius führen es ausschliesslich als ein Werk Jan Breughel's, des Sammetbreughel, auf. Diese Aenderung kann jedoch nur auf einem Irrthum beruhen, denn das Bild zeigt dieselben durchaus bezeichnenden Eigenschaften der Behandlungsart und Vortragsweise, wie die übrigen hiesigen Stücke von Momper, wovon man sich durch den einfachsten Vergleich überzeugen kann. Die breitere und bisweilen recht flüchtige Pinselführung, der nicht selten sehr dünne Farbenauftrag, die anscheinend unbeholfene Zeichnung des Baumschlages, die häufige und auffällige Strichelung im Laub und im Gras und anderes mehr, bei meist sehr guter Gesammtwirkung, kommen auch hier wie dort deutlich und bezeichnend vor. Es ist deshalb diesem Bilde der Name Momper wieder zurückgegeben worden, zumal die Figuren, grossentheils durch Uebermalung entstellt, die ursprüngliche Hand nicht mehr erkennen lassen; nur die beiden am meisten rechts befindlichen sind noch unversehrt und zeigen eine enge Verwandtschaft mit den Figuren der übrigen Bilder.

Zu bemerken ist noch, dass der Wagen mit den drei Pferden u. s. w. auf No. 639 sich in umgekehrter Stellung und mit geringen Aenderungen auf No. 642 wiederholt. Vergl. auch das Bild von Lukas van Uden, No. 659.

Pieter Breughel der jüngere gen. Höllenbreughel, 1564(?)—1637/8.

No. 451. *„Der Neronische Brand von Rom."* Bez. r. unten, doch sehr schwer erkennbar:

PBREUGHEL

Das Bild ist 1738 unter dem Namen des Jan Breughel erworben worden, aber schon bei Eberlein (II. Gall. No. 118.), der Bezeichnung entsprechend, als „Peter Breugel, der jüngere" aufgeführt. Während der Franzosenzeit verkauft, ist es durch das Vermächtniss der Frau von Reinike in das Museum wieder zurück gelangt.

Die Lebensnachrichten giebt der Antwerpener Katalog.

Jan Breughel der ältere gen. Sammetbreughel, 1568—1625.

No. 645. *„Die Blumenlese".*

No. 646. *„Das Vogelconcert".*

No. 653. *„Waldlandschaft und Gebirgsthal."*

No. 668. *„Waldlandschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten."*

Bei dem ersten dieser Bilder, No. 645, der *„Blumenlese"* sollen nach Eberlein die Figuren von Johann Rottenhammer gemalt worden sein, allein diese Figuren sind von einer fremden Hand, welche der Zeit um das Jahr 1700 angehören dürfte, übermalt, und es lässt sich daher über deren ursprüngliche Gestalt nichts sagen. Das Bild ist dem des Abraham Govaerts hierselbst (No. 656.) im Gegenstande und der Behandlungsweise nahe verwandt, doch ist die Ausführung feiner und sauberer.

Die schöne kleine *„Landschaft"* No. 653, welche einen Wald und rechts davon ein felsiges Gebirgsthal darstellt, führte in Salzdahlum den Namen Jan Breughel's, (II Gall. No. 2.)

findet sich aber in allen späteren Katalogen unter dem des David Vinckboons. Was zu dieser Veränderung veranlasst hat, lässt sich nicht ersehen; es liegt aber keinerlei Grund vor, die alte Bennennung, welche zum Charakter des Bildes stimmt, nicht wieder herzustellen.

Die „Waldlandschaft," No. 668, ist seither unter dem Namen des Nikolaus Huysmans, dem in hiesiger Sammlung auch die grosse Landschaft No. 669 zugeeignet war, gegangen. Allein schon der flüchtigste Blick auf diese beiden Gemälde muss doch lehren, dass sie nicht von einem und demselben Maler herrühren können, dass sie vielmehr durch einen Zeitraum von mindestens fünfzig Jahren getrennt sind. Auf das Bild No. 669 werden wir später zurückkommen; hier haben wir zunächst nur die „*Waldlandschaft*" No. 668 im Auge. Nun befindet sich im Museum zu Amsterdam (No. 454.) eine Wiederholung dieses Stückes, die zwar etwas grösser (0,16 m hoch und 0,12 m breit) ist als das letztere (0,12 m hoch und 0,095 m breit), jedoch sonst mit demselben sehr genau stimmt; sie ist mit der Bezeichnung BRVEGEL versehen und geht unter dem Namen des Sammetbreughel. Da dies offenbar in Richtigkeit ist, so würde dieser Name auch dem hiesigen Bilde zuzueignen sein. Allein dasselbe trägt selbst eine Bezeichnung:

die jedoch leider so fein und klein geschrieben ist, dass sie sich nicht deutlich und bestimmt lesen lässt; die Lesung schwankt zwischen Aetri - Aetec - Aptel u. s. w. Wie man aber auch liest, so entspricht die Lesart niemals einem Namen, der in den Künstlerverzeichnissen aufzufinden wäre. Man kann also von dieser Bezeichnung nur insofern Gebrauch machen, als sie beweisen dürfte, dass das hier vorliegende Stück nicht von der Hand Breughel's selbst gemalt sei; doch ist dieser Beweis in Ansehung der Räthselhaftigkeit jener Buchstaben wiederum nicht unanfechtbar. Das Bild ist also eine Wiederholung, vermuthlich von fremder Hand, jedoch von einer Feinheit der Ausführung, die fast das Original in Amsterdam noch übertreffen dürfte. Durch diesen Umstand aber, der dem kleineren Maasstab des hiesigen Bildes wohl

entspricht, wird man wieder geneigt, es für eine Originalwiederholung selbst zu halten: es ist deshalb hier unter den Werken des Sammetbreughel aufgeführt.

Ein diesen beiden Bildern ähnliches Gemälde des Jan Breughel befand sich im Musée Napoléon; es ist bei Filhol Bd. IV. No. 233 abgebildet. Die Darstellung ist jedoch rechts gekürzt und nach links hin erweitert, wodurch sie landschaftlich reicher und entwickelter geworden ist. Dies Gemälde war 0,21 m hoch und 0,29 m breit. — Zwei weitere, in der Anlage ganz ähnliche Bilder befinden sich unter dem Namen des Vinckeboons im Belvedere zu Wien (Grün. Kab. No. 65 u. 70.); sie sind jedoch verschieden durchgeführt: das eine (No. 65.) ist schwächer und auf dem andern (No. 70.) sind die Figuren — angeblich von Rottenhammer — in erheblich grösserem Maasstab gehalten. Alle diese Darstellungen beweisen, dass der Gegenstand damals sehr beliebt gewesen sein muss.

Die Lebensnachrichten über Jan Breughel den älteren sind am besten im Antwerpener Kataloge (S. 304 ff.) oder bei J. van der Kellen, Le peintre-graveur holl. et flam. (I. S. 220 ff.) zusammengestellt. Das Buch des Giovanni Crivelli, eines der „Dottori dell' Ambrosiana" in Mailand, welches auf Kosten der Ambrosianischen Bibliothek unter dem Titel „Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti essistenti presso l'Ambrosiana" (Mailand 1868.) herausgegeben wurde, enthält zwar viel werthvolles Material namentlich an Briefen, ist aber ohne genügende fachliche Kenntnisse und wissenschaftliche Kritik bearbeitet. — Das „Album der St. Lukasgilde etc." (Antwerpen 1855. S. 60.) bringt über den Sammetbreughel und dessen Familie gleichfalls manches Schätzbare bei.

Es möchte hier am Orte sein, von der Schreibweise des Namens Breughel ein Wort zu sagen. Es ist jetzt üblich geworden, diesen Namen Brueghel zu schreiben, ähnlich wie es in neuerer Zeit Mode geworden ist, nicht mehr Leonardo sondern Lionardo da Vinci zu schreiben. Zahlreiche Gemälde und Stiche der verschiedenen Breughel, wie z. B. auch das hier (S. 40.) bereits besprochene Bild des Höllenbreughel (No. 451.) zeigen in ihren Inschriften die Form Breughel oder Breugel, doch kommen auch andere mit der Form Brueghel

vor. Aber Karel van Mander, Cornelis de Bie, Houbraken, Hoet und Andere, sowie auch die Antwerpener Liggeren schreiben ausschliesslich oder fast ausschliesslich Breughel und Breugel, doch haben die Herausgeber der letzteren die Form Brueghel für die richtige gehalten und der alten Form stets in Klammern beigesetzt. Allerdings hält der Antwerpener Katalog diese alte Form für die „neue Schreibweise", doch giebt er für diese befremdende Behauptung keine Gründe an.

Karel van Mander (Bl. 153.) erzählt nun, dass der alte Peter, der Bauernbreughel „nicht weit von Breda auf einem Dorfe, Breughel geheissen, geboren ist, dessen Namen er selbst getragen und seinen Nachkommen hinterlassen hat." Dieses Dorf Breugel oder Breughel in Nordbrabant bei Eindhoven besteht noch; es war in den französischen Kriegen 1673 und 1688 durch Plünderung und Brandschatzung schwer heimgesucht worden, hat jetzt etwa 600 Einwohner und bildet mit dem Dorfe Son eine Kirchengemeinde. (Witkamp, Aardrijkskundig woordenboek etc. Amsterdam 1877.) In der Grabschrift dieses alten Peter Breugel, in der Liebfrauenkirche zur Kapelle in Brüssel, heisst es „Petro Breugelio . . pictori etc.:" also auch Breugel.

Von neueren niederländischen Schriftstellern haben Immerzeel, Kramm, Siret (Dict. des peintres.), J. van der Kellen, Max Rooses (Gesch. d. Antw. Schilderschool.), Fr. Jos. van den Branden (Geschied. d. Antw. Schilderschool.), H. Hymans (Hist. de la gravure dans l'école de Rubens.) und Andere die alte Form Breughel oder Breugel beibehalten: und diesem Beispiele bin ich auch hier gefolgt. Hierzu hat mich wesentlich noch mitbestimmt, dass in der niederländischen Grabschrift Jan Breughel's, des hier zunächst in Rede stehenden Meisters, der Name „Breugel" geschrieben ist (Graf-en Gedenkschriften van de Provincie Antwerpen etc. II. S. 448.): „Hier leet begraven den eersamen Jan Breugel etc.," — während in der lateinischen Inschrift des Gedenkstückes, zu welchem Rubens das Bildniss des Meisters malte, die Form „Joannes Bruegelius" angewandt ist. (Album der St. Lukasgilde etc. S. 60.) Die Form Bruegel oder Brueghel dürfte also lediglich durch die Latinisirung der Form Breugel oder Breughel entstanden sein,

welche die alte und echte niederländische Schreibweise des Namens ist. Mindestens hat dieselbe aber doch soviel geschichtliche Berechtigung, dass man sie nicht einfach zu Gunsten der jetzt beliebten Schreibweise auslöschen oder als falsch hinstellen kann.

No. 644, s. S. 39 bei Jodokus de Momper dem jüngeren.

Unbekannter Meister,
nach
Jan Breughel dem älteren.

No. 629. „*Landschaft mit dem h. Hieronymus.*"

Dieses 1852 erworbene Bild erweist sich als die Kopie einer Landschaft des Jan Breughel, welche in dem, dem „ausgezeichneten, vlämischen Maler Ferdinand Lombard" zugeeigneten, Stiche des Egidius Sadeler vorliegt. Bis auf einige unerhebliche Einzelnheiten entspricht sie dem Stiche genau, allein die malerische Behandlung ist eine von der Vortragsweise des Stiches wie von der bekannten Art Breughel's sehr abweichende, indem sie eine überraschende Breite und eine alterthümliche Unbeholfenheit zeigt. Diese Eigenschaften, welche die irrige Meinung erwecken können, dass das Bild dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts zugehöre, mögen den Anlass geboten haben, demselben den Namen des Hendrik met de Blesse zu geben, unter dem es erworben wurde, obwohl es für diesen Meister viel zu gering sein würde.

Ich benutze jedoch diese Gelegenheit um einige beiläufige Bemerkungen über Hendrik met de Blesse hier einzuschalten.

Der Meister Hendrik, aus Bovines bei Dinant gebürtig, wurde nach Karel van Mander's Bericht (Bl. 141.) wegen einer weissen Blesse im Haar vorn am Kopfe Hendrik met de Blesse genannt. Doch kommt auf einem Bilde der Münchener Sammlung (No. 683.) die Bezeichnung „Henricus Blesius F." vor, woraus man schliessen könnte, dass Bles doch wohl sein Ge-

schlechtsname gewesen sei. Ist diese Annahme richtig, so hiess er Hendrik Bles, ist es jene Ueberlieferung, so muss er Hendrik met de Blesse genannt werden. (Vergl. Pinchart's Anmerkungen zu Crowe und Cavalcaselle, Les anc. peintres flam. II. S. CCXCII.) Auf verschiedenen seiner Gemälde pflegte er eine Eule als Künstlerzeichen anzubringen, weshalb er in den Niederlanden der „Meester met den uil", in Italien aber, wo er sich längere Zeit aufhielt, „Civetta" d. h. die Eule genannt wurde. In den neueren Handbüchern findet man angegeben, dass er 1480 geboren und 1550 gestorben sei. Selbst der Antwerpener Katalog macht diese Angaben, doch setzt er hinter das Sterbejahr 1550 ein Fragezeichen und bemerkt, leider ohne Quellenangabe, dass Hendrik 1521 zu Mecheln gewohnt habe. Hierdurch anscheinend veranlasst lässt der Meyer-Bode'sche Katalog der Berliner Sammlung ihn „nach 1521" sterben. In Wahrheit weiss man jedoch nichts Bestimmtes über die Lebenszeit des Meisters. Das Geburtsjahr 1480 ist, soweit ich sehen kann, durch eine irrige Auffassung der Descamps'schen Chronologie (I. S. 33.) und das Todesjahr 1550 durch den wundersamen Pilkington (Dictionary of painters etc.), der Jahreszahlen über Jahreszahlen erfand, in die Kunstgeschichte eingeführt worden. Bei den älteren Schriftstellern und selbst bei Florent Le Comte, 1702, (Cab. des singularitez. II. S. 202.) sucht man vergebens nach diesen Zahlen; auch Heineken, 1789, (Dict. III. S. 14.) hat weder die eine noch die andre.

Schon Mander (Bl. 141.) sagt, dass er von Hendrik — durch einen Irrthum ist Joachim gedruckt (vergl. die Ausg. v. Jak. de Jongh I. S. 113.) — „wenig Bescheid" hätte, und man ist heute noch wie er auf die Werke des Meisters als Quelle zur Kenntniss auch seiner künstlerischen Entwickelung angewiesen. Doch diese Werke sind heute selten und über den Entwickelungsgang, den er als Künstler genommen, ist man daher noch nicht, wie man wünschen möchte, im klaren. Mander meint, dass er, „als es scheint ein Nachfolger von Joachim Patenier gewesen ist", und sagt doch, sich auf Lampsonius berufend, dass „er gleichsam ohne Meister ein Meister geworden ist", also blos durch die Beachtung der Natur selbst. Wie dem sei, jedenfalls ist er eine Zeitgenosse des Patenier, vielleicht aller-

dings ein etwas älterer, und ein diesem eng verwandter Künstler. Eine ungefähre Vorstellung seiner Entwickelung können einige sichere Werke Hendrik's, namentlich die mit seinem Namen bezeichnete „Anbetung der Könige" in München, (No. 683.) und die fünf Stücke im Belvedere und in der Akademie zu Wien ermöglichen.

Die drei Bilder im Belvedere (II St. II. No. 71 bis 73.) sind ohne Zweifel zusammengehörige Stücke, Landschaften mit einem figürlichen Vorgange und zwar mit einer „*Predigt des Johannes*" (No. 71.), einem „*Barmherzigen Samariter*" (No. 72.) und einem „*Christus auf dem Wege nach Emaus*" (No. 73.). Auf dem ersten derselben befindet sich links im hohlen Baume über Johannes dem Täufer die Eule offenbar als Künstlerzeichen, und man wird also alle drei Bilder als echte und beglaubigte Werke des Meisters mit der Eule ansehen müssen. Die Kompositionen derselben sind mit Geist phantastisch geordnet. In der Landschaft erscheinen die drei Töne, welche die vlämische Landschaftsschule später so bestimmt bezeichnen, noch nicht entwickelt, sie gehen noch durcheinander und im Vordergrunde ist für den Baumschlag sogar ein dunkles Grün angewendet; auch ist die blaue Ferne noch nicht klar ausgesprochen. Die Zeichnung des Baumschlages neigt zur späteren Feinmalerei der vlämischen Landschaften, die Felsen sind breit behandelt, die Figuren noch sehr mittelalterlich und dabei schwach. Der Eindruck der Bilder ist ganz eigenthümlich bedeutend, aber er wird durch die beiden in der Akademie befindlichen Stücke noch erheblich übertroffen. Auch diese beiden Bilder, ein „*Zug zur Kreuzigung*" (No. 340.) und eine „*Predigt des Johannes*" (No. 343.) haben die Eule, augenfällig als Künstlerzeichen. Während nun auf No. 340 die Figuren noch in der Art der drei Bilder im Belvedere gehalten sind, erscheinen diejenigen auf No. 343 sehr entwickelt und durchgebildet, und zwar in Folge des Studiums von Dürer und den Italienern. Ein Landsknecht ist ganz Dürerisch, das Gewand des Johannes erinnert fast an Squarcione. Dem entspricht auch die Landschaft, die auf No. 343 erheblich entwickelter ist, durchgeführter in der Zeichnung und reicher in den Tönen. Auf No. 340 ist der Vordergrund, wo ein riesiger phantastischer

Felsen in der Mitte steht, vor dem der Zug hergeht, braun, Mittel- und Hintergrund sind grün, zum Theil mit einem Stich ins Blaue. No. 343 hat vorn wenig braun, der figürliche Theil, die ganze Mitte einnehmend, ist bunt, der Mittelgrund grün mit grauschwarzen Felsen, der Hintergrund blau mit hellblauer Ferne. Beide sind in ihrer Art ausgezeichnete Werke, die den Entwickelungsgang des Meisters und seine Bedeutung für die vlämische Landschaftsmalerei in wichtigen Beziehungen veranschaulichen. Er hat mit Fleiss zu lernen gesucht, sich an Dürer und den Italienern gebildet, und in selbständiger Weise gemeinsam mit Patenier der Landschafterei neue Bahnen eröffnet. Vergl. Bd. I. S. 33 ff.

Ein viertes Bild des Belvedere, welches den Namen des Bles trägt, hiess früher ausweislich eines alten, auf der Rückseite befindlichen, gedruckten Zettels „Schule P. Brill". Wenn auch dies nicht richtig ist, so trifft der Name des Bles doch auch nicht zu, da das Bild jedenfalls nicht unerheblich jünger ist als dieser Meister. Es dürfte um 1580 etwa zu setzen sein. In einer Radirung von H. L. Fischer wurde die Darstellung der „Zeitschr. f. bild. Kunst" von 1880 beigegeben.

No. 416. S. bei einem Schüler oder Nachahmer des Frans Francken des jüngeren.

Unbekannter Meister,

vielleicht:
Jan Breughel der ältere,
1568—1625
und
Johann Rottenhammer.
1564—1623.

No. 920. „*Das Urtheil des Midas.*" Bez. l. unten:



Im Jahre 1877 wurde dieses Bild unter dem Namen des Adam Elsheimer zum Kauf angeboten, und zum Beweise

der Richtigkeit dieser Benennung auf das in der linken, untern Ecke befindliche Monogramm, welches A. E. gelesen wurde, hingewiesen. Allein das Monogramm lässt sich so nicht entziffern; es ist überhaupt unklar und regt durch seine ganze Erscheinung den Verdacht an, dass es gefälscht sein könnte. Wie dem aber auch sei, so lässt sich in keinem Falle mit den gegenwärtigen Hülfsmitteln aus dem Monogramm der Meister bestimmen. Um dem sehr anziehenden, saubern und verdienstvollen Werke aber seine kunstgeschichtliche Stelle zu geben, ist es mit den Namen des Sammetbreughel und Johann Rottenhammer in Beziehung gebracht, deren gemeinschaftlichen Arbeiten es hinsichtlich des Gegenstandes, der Auffassung, Zeichnung, Behandlungsweise, Färbung u. s. w. im hohen Grade entspricht. Insbesondere darf auf verschiedene, beiden Meistern zugehörige Bilder im Museum des Haag verwiesen werden.

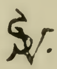
Unbekannter Meister,
etwa um das Jahr 1600.

No. 100. „*Männliches Bildniss; Brustbild.*"

In allen seitherigen Verzeichnissen der Sammlung seit Eberlein ist das Bild dem Pieter Koek van Aelst (1502—1550) zugeeignet worden, aber offenbar mit Unrecht, da es alle diejenigen Eigenschaften besitzt, welche auf die Jahre von etwa 1590 bis 1610 als seine Entstehungszeit hinweisen. Eingehendere Darlegungen dürften bei dem immerhin mittelmässigen Werthe des Bildes nicht am Orte sein.

Sebastian Vrancx,
1573—1647.

No. 647. „*Ein Raubanfall.*" Bez. auf d. Schenkel des Schimmels:



No. 684. „*Ein Reitergefecht.*" Bez. r. unten von fremder Hand in Bleistift: „E. Velde."

Beide Bilder gingen ehedem in Salzdahlum unter dem Namen des Esaias van den Velde (VII Cab. No. 48 und V Cab. No. 47.), das erstere wurde jedoch später auf Grund des Monogrammes dem Sebastian Vrancx zugetheilt. Unter diesem Namen tritt es zuerst in dem Pape'schen Kataloge von 1836 auf. Das Bild zeigt auch eine völlige Uebereinstimmung mit andern Arbeiten des Meisters, z. B. dem „*Reitergefecht*" und dem „*Feldlager*" in Gotha (No. 7 und 8.), und darf ohne alles Bedenken als ein echtes Werk anerkannt werden.

Nicht so leicht gestaltet sich die Untersuchung in Bezug auf das zweite der Bilder, welches fortdauernd als ein Werk des Esaias van den Velde angesehen wurde, und welches auch in der rechten untern Ecke wirklich den Namen „E. Velde," allerdings mit Bleistift aufgeschrieben, trägt. Es war ein Irrthum, wenn spätere Verzeichnisse, insbesondre auch das Blasius'sche von 1868, diesen von fremder Hand leicht und oberflächlich hingeschriebenen Namen für eine urkundliche Künstlerbezeichnung nahmen. Die Flüchtigkeit, wie dieser Name mit Bleistift aufgesetzt ist, lässt vielmehr vermuthen, dass es sich nur um einen leichten, gelegentlichen Vermerk, keineswegs aber um eine Fälschung handelt. Was zu demselben veranlasst haben mag, kann sehr verschiedenartig gewesen sein, in keinem Falle wird man aber irgend ein Gewicht auf diesen Vermerk legen können.

Beurtheilt man das Bild unter kunstgeschichtlichem Gesichtspunkte, so ergeben sich die begründetesten Bedenken gegen die Richtigkeit der bisherigen Benennung, ja überhaupt gegen die Möglichkeit, dass ein holländischer Maler der Verfertiger sei; denn man wird nicht umhin können, ganz wesentliche und charakteristische Eigenschaften der vlämischen Schule um 1610 bis 1620 in demselben zu erkennen. Hierher gehört vorzugsweise die Stellung und Behandlung der drei Töne, die den Vorder-, Mittel- und Hintergrund bestimmen und die bis zu diesem Grade entwickelt und verschmolzen, wie sie sich hier zeigen, in vielen Werken der Antwerpener Schule vom Anfang des siebzehnten Jahrhunderts vorkommen.

Die holländische Malerei, besonders die Landschaftsmalerei, hat diese Töne und die mit denselben verbundene koloristische

Richtung nicht in gleichem Maasse; sie entwickelt sich vielmehr seit jener Zeit in einer sich viel enger und wahrer an die Natur der wirklichen Farben lehnenden Weise. Und namentlich ist es ja gerade Esaias van den Velde, der hier eine bedeutende Stellung einnimmt und in seinen Werken die grössere Mannigfaltigkeit der Farben und Töne anstrebt. (Vergl. Bd. I. S. 41.)

Aber nicht allein, dass das Bild der vlämischen Schule angehört, es weist auch deutlich auf einen bestimmten Meister, auf Sebastian Vrancx hin. Man kann hierbei fast von dem Vergleiche mit auswärts befindlichen Werken dieses Meisters absehen, doch mag auf die mit dem Namen „S. Vrancx" bezeichnete „*Plünderung eines Dorfes*" im Museum zu Rotterdam (No. 323.) hingewiesen werden, die eine ganz nahe Verwandtschaft mit dem vorliegenden Stücke hat. Man braucht zunächst nur das hiesige, mit dem Monogramm des Meisters bezeichnete kleine Bild, welches ja ehedem irrigerweise auch den Namen des Esaias van den Velde trug, zum Vergleich heranzuziehen. Der Gedanke der Komposition — rechts und links Baumgruppen, in der Mitte der nach hinten sich ziehende Weg — ist auf beiden Bildern der gleiche; ebenso die Art der Behandlung des Baumschlags in Hinsicht der Zeichnung, Farbe und Pinselführung, sowohl nach der starken wie nach der schwachen Seite hin; ferner die Anlage der Töne und Farben, wenn auch auf dem kleinen Bilde eine erhebliche Milderung der altgewohnten Zusammenstellung von braun, grün und blau oder graublau bemerklich ist; endlich die Zeichnung der Figuren und Pferde selbst, wobei man allerdings genau berücksichtigen muss, dass ein Theil derselben auf dem kleineren Bilde durch Uebermalung etwas gelitten hat.

Eine weitere, sehr überzeugende Bestätigung der Urheberschaft des Vrancx liefert aber dessen „*Reitergefecht bei Vucht*" unweit Herzogenbusch, welches Michael Snyders gestochen hat. Dieser seltene, im herzoglichen Museum vorhandene Stich zeigt eine ganz ähnliche Anlage des Mittel- und Hintergrundes: hügeliges Land mit einer fernen Stadt, viereckigem Thurm, Mühle und Galgen; ferner zeigt er bei Pferden und Reitern vielfach dieselben Formen, Haltungen und Bewegungen,

dieselbe Auffassung und denselben Charakter. Das nämliche Blatt liegt auch in einem schlechten Nachstich mit einer langen Unterschrift als fliegendes Blatt vor, das gleichfalls hier vorhanden ist. Daraus geht hervor, dass das Gefecht zwischen zweiundzwanzig französischen Kürassieren unter Führung de Breauté's, im Dienste der Generalstaaten, und ebensoviel erzherzoglichen Kürassieren, unter Führung Geraert Leckerbeetjen's, am 5 Februar 1600 stattfand. Leckerbeetjen fiel sogleich, de Breauté wurde gefangen und in Herzogenbusch getödtet. Dieser Ausgang wurde als ein Sieg der spanischen Partei aufgefasst, und so liest man auf dem fliegenden Blatte als Sinnspruch auch: „Hoge moedt selde goedt"; der Snyders'sche Stich aber ist dem Freiherrn van Grobbendonck zugeeignet, der den Befehl in Herzogenbusch führte und auf dessen Anordnung de Breauté getödtet worden war. Die Uebereinstimmung zwischen dem Stiche und dem Bilde ist eine so vielfache und genaue, dass man einen Augenblick versucht sein kann, das letztere für eine veränderte Darstellung desselben Gegenstandes zu halten; dies ist jedoch nicht der Fall, denn auf dem Bilde sieht man neben den Kürassieren auch Dragoner. Unter diesen Umständen erschien es nicht bloss unbedenklich, sondern geradezu geboten, dem Bilde an Stelle des bisherigen Namens „Esaias van den Velde" den des Sebastian Vrancx zu geben.

Bemerkt mag noch werden, dass zwei, allerdings nur mittelmässigere Gemälde, das „*Gefecht zwischen Breauté und Lekkerbeetje*" darstellend, im Museum zu Utrecht (No. 128 und 129.) und eines von der Hand des Droochsloot aus dem Jahre 1630 in der Gallerie zu Wien sich befinden. (Erdgesch. Niederl. II. No. 24.)

Uebrigens erwähnte W. Burger (II. S. 205.), indem er, ohne Zweifel auf Grund der hiesigen Kataloge, die Inschrift „E. Velde" für echt nahm, das Bild unter den wenigen Arbeiten des Esaias, die es in den europäischen Sammlungen giebt; er führt kaum ein halbes Dutzend auf und weist in einer Anmerkung auf das zweite Bild dieses Meisters hin, welches in Salzdahlum war, „das sich aber nicht mehr in Braunschweig vorfindet." Es ist offenbar No. 647 von S. Vrancx

gemeint. Auch Vloten (Nederland's Schilderkunst. S. 219.) führte das hiesige „*Reitergefecht*" unter den Werken des Esaias van den Velde auf. W. Schmidt (Zahn's Jahrbücher. VI. S. 188.) sprach sich jedoch bereits für Sebastian Vrancx aus, leider ohne alle Angabe von Gründen.

Durch die Herausgabe der Antwerpener „Liggeren" sind die Nachrichten über S. Vrancx's Leben wesentlich berichtigt und ergänzt worden. Und auch in Betreff des Geburtsjahres, das in den Handbüchern mit 1573 angegeben wird, ist die Sache neuerdings klar gestellt worden. Die ursprüngliche Quelle dieser Angabe ist Karel van Mander (S. 209a.); er sagt: „Sebastiaen Vrancks, der bei Adam van Oordt gelernt hat und jetzt etwa 31 Jahre alt ist, ist sehr artig in Landschaften, Pferden und Figuren." Da nun Mander's Vorrede zu dem betreffenden Theile der ersten Ausgabe des „Schilderboek's" mit dem Jahre 1604 gezeichnet ist, so hat man hiervon 31 abgezogen und so das Geburtsjahr auf 1573 berechnet. Dies ist unlängst durch die Mittheilung Fr. J. van den Branden's (S. 470.), dass Sebastian Vrancx am 22 Januar 1573 in der Jakobskirche zu Antwerpen getauft wurde, bestätigt worden. Im Jahre 1600 wurde er, als Sohn eines Meisters, selbst als Meister in die Lukasgilde aufgenommen und im Jahre 1607 hatte er einen Lehrling B. Courtoys. (Ligg. I. S. 412. 443.) Da er im Jahre 1610 bei den Romanisten (S. hier I. S. 282.) aufgenommen wurde (Ligg. I. S. 293 und 474.), und da dies einen Aufenthalt in Rom zur Voraussetzung hat, so entsteht die Frage, wann er in Italien war? Man wird hierauf die Antwort geben können, dass dies, noch ehe er in Antwerpen Meister wurde, gewesen ist. Denn es liegt ein grosser Stich, welcher die „*Bekehrung des Paulus*" darstellt, vor; er ist nach Sebastian Vrancx von Joannes Turpinus angefertigt und herausgegeben, und trägt den Beisatz „Rom 1597."[1]) Diese Verbindung mit dem römischen Stecher und Kunsthändler kann nur durch eine persönliche Berührung herbeigeführt sein, und

---

[1]) Nagler (Lex. XXI. S. 8.) giebt Philipp Thomassin als Stecher an, doch hatte er vorher schon (XIX. S. 168.) den Joh. Turpin als solchen genannt. Auf dem hiesigen Exemplar des Stiches steht

es muss also Vrancx schon vor 1597 nach Italien sich begeben haben. Dass er daselbst auch fleissig Studien gemacht hatte, die er später verarbeitete, bezeugt eine schöne Zeichnung von ihm, die das Museum besitzt, die eine „*Herbstthätigkeit auf dem Lande in Italien*" darstellt und

Sebas.to vrancx . 1622

bezeichnet ist; sie ist hinten schwarz angerieben und die Umrisse sind durchgedrückt, so dass sie also als Hülfszeichnung zur Anfertigung eines Gemäldes gedient hat. Im Jahre 1611 ward Vrancx Mitdekan, 1612 Oberdekan und 1616 Schatzmeister der Gilde. (Ligg. I. S. 474. 483. 526.) Aus seinem Grabstein in der Klosterkirche von Unsrer-Lieben-Frauen-Brüderschaft geht hervor, dass er am 19 Mai 1647 gestorben ist; er wird darin als „Constschilder, Deken van de Violier, Wyckmeester" und „Capiteyn" bezeichnet. (Verzameling der grafschriften etc. V. S. 275. und danach Ligg. II. S. 185.) Unter seinem Bildnisse, welches Sch. a Bolswert nach van Dyck gestochen hat (Wibiral, L'iconographie d'Ant. van Dyck etc. Leipzig. 1877. No. 25.), wird er „Cohortis civium Antwerp. Ductor" genannt. Sein vornehmlichster Schüler war Peeter Snayers, der ausgezeichnete Schlachtenmaler, der etwa 20 Jahre jünger war, als er.

Das eigentliche Feld für die Kunst des Sebastian Vrancx war die Landschafts- und Schlachtenmalerei, doch war er keineswegs einseitig. Die erwähnte hiesige Zeichnung schon und namentlich die nach ihm von Peter de Jode gestochenen „*Trachtenbilder*" zeigen ihn als gewandten Figurenzeichner überhaupt. Dass er selbst im Idealen nicht unglücklich war, lehrt seine „*h. Lucia*", die Corn. Galle der ältere gestochen hat. Selbst in der Architekturmalerei versuchte er sich, wie die Ansicht der „*Antwerpener Jesuitenkirche*" in Wien (II Stock,

---

nur der letztere Name, aber allerdings nicht mit der Bezeichnung als Stecher.

III. No. 36.) darthut, doch war er auf diesem Gebiete allerdings nicht erfahren und sicher genug.

Dass Sebastian Vrancx mit der Künstlerfamilie der Francken, in die er bis in die neueste Zeit hinein gemengt worden ist, (Vergl. Nagler, Immerzeel, Kramm u. s. w., wie auch Burger, II. S. 332 und Siret im Journ. d. b. arts 1880. S. 148.) nichts zu thun hat, wird kaum noch der Erwähnung bedürfen.

Abraham Janssens,
1575—1632.

No. 454. „*Tobias und der Engel.*"

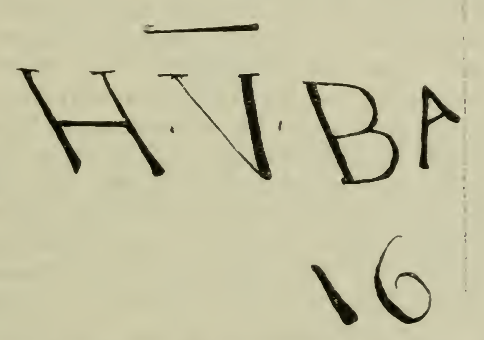
Abraham Janssens steht zunächst ganz auf dem Boden der akademischen Schule und der Bildung, die er in Italien selbst gefunden hatte. Er strebt von demselben ausgehend, ähnlich wie Rubens, zu realistischer Naturauffassung und prächtiger Farbenentwickelung, aber er erhebt sich ungleich weniger frei, und er ermangelt der wunderbaren Lebensfülle, die jenen grossen Meister so auszeichnet. Er behält stets eine Neigung für eine gewisse reine, klassizistische Form, aber er bleibt dabei auch oft akademisch kalt und seine Gesichter erscheinen häufig gleichgültig und unbeseelt. Wenn er also kunstgeschichtlich auch Rubens nahe steht, und wenn auch die Erscheinung seiner Werke namentlich der späteren, die bereits nach dem Auftreten von Rubens in den Niederlanden, also nach 1609, entstanden sind, äusserlich manche Verwandtschaft und Aehnlichkeit mit der von Rubens Werken zeigt, so steht er doch dem grossen Künstler an Geist und innerer Kraft sehr nach. Dennoch ist seine künstlerische Fertigkeit immerhin erheblich und sein Streben ist stets ernst. Das vorliegende Bild bezeichnet ihn treffend nach seinen verschiedenen, wesentlichen Seiten hin; während dagegen z. B. die „*Diana*" in Kassel (No. 196.) ihn in seiner früheren Art, wo er mit der älteren Schule noch mehr zusammenhing, die „*Allegorie auf da Alter*" in Brüssel (No. 210.) aber ihn in einem engen Anschlusse an Rubens, soweit ihm derselbe möglich war, zeigt.

Das vorliegende Bild ist im Jahre 1740 erworben worden.

Die Lebensnachrichten hat Th. van Lerius im „Album der St. Lukas-Gilde" (Antwerpen 1855. S. 37 ff.) und danach auch der Antwerpener Katalog gegeben, doch sind dieselben, namentlich hinsichtlich des Geburtsjahres berichtigt worden. Janssens wurde nicht 1567 sondern erst 1575 geboren. Gestorben ist er im Januar 1632. (F. J. van den Branden S. 478 ff.)

Hendrik van Balen der ältere,
1575—1632.

No. 434. „*Die Mannalese in der Wüste.*" — Bez. r. am Rande, ziemlich nach unten hin:



Der fehlende Theil der Bezeichnung ist durch Umschlagen der Leinwand verloren gegangen.

No. 435. „*Moses schlägt Wasser aus dem Felsen.*"

Hendrik van Balen nimmt geschichtlich eine vermittelnde Stellung von erheblicher Bedeutung ein. Ein Schüler Adam van Noort's und vertraut mit der vlämischen Auffassung von Natur und Volk, strebte er in Rom den Italienern nach und wurde endlich von dem mächtigen Vorgange des Rubens, ja später sogar von van Dyk beeinflusst. Alle diese Elemente sind in seinen Werken mehr oder weniger deutlich zu erkennen.

Das „*Moses-Bild*" (No. 435.) hat noch die altgewohnten Töne der vlämischen Landschaft, es zeigt ein ziemlich glückliches Streben, die Zeichnung, besonders der Köpfe, im Sinne des klassischen Ideals zu verschönern, und hat auch einige Züge, die auf das Vorbild von Rubens hinweisen. Noch bestimmter tritt dieser Eklektizismus auf dem grösseren Gemälde, der „*Mannalese*" (No. 434.) auf. Da sind Einzelnheiten der Zeichnung oder Malerei, die dem Rafael und Correggio, dem Tizian und Veronese nachgeahmt sind; der landschaftliche Hintergrund hat ganz den vlämischen Charakter, manche Züge besonders in Wahl und Auftrag der Farben führen auf Rubens zurück. Aber was schon Houbraken (I. S. 81.) hervorhob, dass „seine nackten Figuren so schön von Umriss und so rund und kräftig ausgeführt seien, dass beinahe alle andere Kunst daneben abfällt": dies wird man auch heute noch, wenn man ihn in dieser Richtung mit andern Meistern der vlämischen Schule vor Rubens vergleicht, zugeben müssen; besonders wird man die oft sehr glückliche Behandlung des Fleisches, namentlich in den weiblichen Körpern, mit Halbschatten und verschmolzenen Tönen anerkennen. Seiner ganzen künstlerischen Kraft und Leistung nach nimmt er unter diesen Meistern, welche die Vermittelung zwischen den akademischen Bestrebungen und einer zu neuer Lebensfülle erwachten Auffassung der Natur bilden, eine der ersten Stellen ein. Doch überwiegt bei ihm das akademisch-eklektische Element gegenüber dem neuen Realismus noch bedeutend, sowohl in der Zeichnung, wie im malerischen Vortrage. (Vergl. Bd. I. S. 40.)

Das Gemälde der „*Mannalese*" ist im Jahre 1738 erworben worden.

Die Nachrichten über das Leben des Meisters sind von P. Génard in der „Revue d'hist. et d'archéol. I. (Brüssel 1859.) S. 108—110, sowie im Antwerpener Katalog zusammengestellt, dessen Vorgang folgend auch hier dem Namen Hendrik van Balen der Beisatz „der ältere" gegeben worden ist. In diesen Schriften ist, der Ueberlieferung gemäss, das Geburtsjahr des Meisters mit 1560 angegeben, allein in der notariellen Urkunde, welche er gemeinschaftlich mit Jan Breughel und Rubens am 28 August 1618 ausstellte und die hier im ersten

Bande (S. 203/4.) schon besprochen wurde, wird gesagt „Henrick van Balen oud dryenveertich jaren." Danach ist er also 1575 geboren worden. Die Urkunde ist vollständig zuerst bei Génard, P. Pr Rubens; aanteekeningen etc. (Antwerpen 1877.) S. 96 zum Abdruck gelangt, und auch bei F. J. van den Branden S. 374 mitgetheilt worden.

Roelant Savery,

1576—1639.

No. 648. „*Landschaft mit Rindern.*" — Bez. l. unten:

ROELANT SAVERY
FE. 1622

No. 649. „*Hochgebirgslandschaft mit Rindern und Hirschen.*" — Bez. l. unten:

ROELANT
SAVERY FE
1624

Karel van Mander (Bl. 177b.) erwähnt Roelant Savery nur beiläufig und auch Sandrart (Teutsche Akad. II. S. 305.), obwohl er ihn persönlich gekannt haben muss, giebt nur Allgemeines. Houbraken (I. S. 56.) aber bringt bestimmte Nachrichten über ihn bei, doch stützt er sich zum Theil auf das von G. Roghmans nach P. Moreelse 1640 gestochene Bildniss des Meisters, in dessen Unterschrift unter anderm schon angegeben wird, dass er 1576 zu Kortryck geboren und 1639 zu Utrecht gestorben ist. (Vergl. Kramm. V. S. 1447.) Ed. Fétis (Les artistes belges à l'étranger etc. II. S. 88—103. Brüssel 1865.) hat R. Savery zum Gegenstande einer besonderen Abhandlung gemacht.

Da Savery von 1612 bis zu seinem Tode, also 27 Jahre zu Utrecht gewohnt hat, so muss er auch einen Einfluss auf die Entwickelung der Landschaft in der dortigen Schule jener Zeit ausgeübt haben, doch ist Art und Umfang desselben noch nicht genügend klar ersichtlich.

Peter Paul Rubens,
1577—1640.

In Bezug auf Rubens und die ihn betreffende Literatur muss auf den ersten Band dieses Werkes verwiesen werden.

No. 103. „*Bildniss des Marchese Ambrogio Spinola.*"

In dem, nach dem Tode von Rubens aufgenommenen Verzeichnisse des künstlerischen Nachlasses kommt unter den eigenen Werken des Meisters und unter No. 98 ein Bildniss des Generals Marchese Spinola (1569—1630.) vor. Smith (Cat. raisonné etc. IX. S. 250.) ist der Meinung, dass dasselbe vielleicht dasjenige sei, welches hier vorliegt. Andere nehmen dies als eine bestimmte Thatsache an. Allein ein bündiger Beweis wird doch nicht wohl zu führen sein, da noch an andern Orten Bildnisse Spinola's von Rubens vorkommen.

Eines derselben befindet sich in der gräflich Nostitz'schen Gallerie zu Prag .(No. 270.) Es ist genau dieselbe Darstellung, nur dass auch die Arme mit Panzerstücken bedeckt sind, doch ist die Behandlungsweise zum Theil eine andere. Der Kopf ist in denselben Tönen, doch wohl noch geistreicher durchgeführt; auch das Roth auf den Backen und das Weiss auf der Stirn ist da. Kragen und Halskrausen erscheinen nicht minder meisterhaft als hier. Die Rüstung ist viel breiter, mit tieferen Schatten aber sehr ausgezeichnet gemalt. Die Lichter in den Bekleidungsstücken sind dick aufgesetzt. Wenn wegen dieser breiteren Behandlung des Harnisches dem an das hiesige Bild gewöhnten Auge das Nostitz'sche Stück auf den ersten Blick fremdartig erscheint, dass man fast an eine Kopie denken möchte, so stellt es sich doch bei genauerer Betrachtung als ein Werk ersten Ranges heraus, wenn es auch an den Händen durch einige Uebermalungen gelitten hat. Eine unmittelbare Vergleichung beider Werke müsste sehr lehrreich sein, doch ist auch schon die Vergleichung der Photographie des einen mit dem andern Originale, die man hier wie in Prag machen könnte, wichtig. Man möchte durch dieselbe vielleicht dem Glauben an die alte Ueberlieferung, dass der Harnisch des vorliegenden Stückes von Cornelis de Vos gemalt sei, geneigt werden

Eine zweite Wiederholung befindet sich in der Leuchtenberg'schen Sammlung zu Petersburg; sie „wird dort irrig dem van Dyk beigemessen." Waagen (Gemäldesammlung zu Petersburg u. s. w. S. 383.) nennt dieselbe „ein sehr lebendiges, in der Farbe höchst warmes und klares, in der Ausführung sehr fleissiges Bild."

Ein drittes Exemplar wurde bei der Versteigerung Demidoff im Palazzo San Donato zu Florenz, im März 1880, mit 81.000 Franken bezahlt (Kunstchronik 1880, Sp. 421.), doch wurde es von Verschiedenen nicht für eine Arbeit des Rubens gehalten.

In England ist im Besitze des Grafen Warwick in Warwickcastle (Waagen, Kunstwerke u. s. w. II. S. 365.) noch ein weiteres Exemplar vorhanden.

Dieser Thatsache gegenüber wird man also nicht entscheiden können, welches von diesen Bildern das im Nachlasse des Meisters vorgefundene, und welches überhaupt das ursprüngliche und eigentliche Original ist.

Was dies letztere betrifft, so schrieb Rubens unterm 2 September 1627 an Dupuy in Paris: „Ho ben dipinto il ritratto del marchese Spinola dal naturale, ma sin adesso non è tagliato in rame per altre occupationi che l'hanno divertito." (Bei Gachet S. 139.) Und weiter unterm 20 Januar 1628 schrieb er demselben mit Bezug auf die Anwesenheit Spinola's in Paris: „Ho caro che V. S. avendo visto adesso il naturale, potrà giudicar meglio della somiglianza del ritratto, il quale si va facendo et è hormai avanzato;" wozu er die Randbemerkung machte: „Le pitture vanno in longo d'inverno perchè i colori si seccano difficilmente". (Bei Gachet. S. 162/3.) Das Bildniss war also im Sommer 1627 gemalt und anfangs September bereits sehr vorgeschritten, doch noch nicht vollendet. Die Arbeit ging seitdem nur langsam weiter und die Vollendung war auch Mitte Januar 1628 noch nicht erreicht, da „die Malereien im Winter langsam fortschreiten, wegen des schweren Trocknens der Farben." Als Spinola am 3 Januar 1628 über Paris nach Spanien abreiste (bei Gachet S. 161.), war demnach sein Bildniss noch nicht vollkommen fertig. Da er auch nie wieder, entgegen der ursprünglichen Absicht, in die Nieder-

lande zurückgekehrt ist (bei Gachet S. 207 und 256.), so musste Rubens das Bildniss ohne nochmalige Vergleichung mit dem Leben zu Ende bringen. Der ursprüngliche Plan, es in Kupfer zu stechen, scheint auch nicht ausgeführt worden zu sein; und selbst der kleine Stich, den P. de Jode machte, ist, da er erhebliche Abweichungen zeigt, wenigstens nicht nach dem vorliegenden Bilde gemacht. Die Stichzeichnung endlich, welche im Museum zu Weimar unter Rubens Namen als Bildniss des Spinola geht, dürfte, so wie sie vorliegt, nicht von Rubens Hand sein, und sie dürfte auch den Ambrogio Spinola nicht darstellen.

Welches Schicksal das in den Briefen genannte Bildniss des Spinola gehabt hat, lässt sich nicht ermessen, ja man kann nicht einmal sagen, ob es dem Dargestellten, der wahrscheinlich doch auch der Besteller war, überhaupt in die Hände gekommen ist. Doch lässt sich vermuthen, Rubens habe, nachdem feststand dass Spinola nicht mehr nach Brüssel zurückkehren würde, es ihm nach Madrid gesandt oder wohl eher noch dorthin, wohin er selbst im August 1628 reiste, mitgenommen.

Das persönliche Verhältniss Beider zu einander wird durch die Nachrichten bei De Piles erhellt und durch folgende Worte des Rubens, die in einem Briefe an Dupuy kurz nach dem Tode Spinola's († 25 September 1630) stehen, scharf bezeichnet: „J'ay perdu en sa personne un des plus grands amys et patrons que j'avoys au monde, comme je puis tesmoingner par une centurie de ses lettres." (Bei Gachet. S. 256). Das Verhältniss zu Spinola war ein persönliches, durch die diplomatischen Beziehungen begünstigtes; mit der Kunst hatte es nichts zu thun. Denn so sehr Rubens den Spinola ehrte und rühmte, so sagte er doch geradezu, dass er „für die Malerei nicht mehr Neigung und Verständniss habe als ein Hausknecht," wie man in dem Briefe an Dupuy vom 27 Januar 1628 lesen kann. (Archives de l'art franç. etc. I. S. 91. Paris. 1851/2.)

Man darf vermuthen, dass Rubens eine Wiederholung des Bildes für sich selbst, nach seiner Art mit Hülfe seiner Schüler,

gemacht hat, eine andere für die Infantin und weitere vielleicht noch für diesen oder jenen Verehrer des hervorragenden Feldherrn und Staatsmannes. So mag sich das Vorkommen der verschiedenen, jetzt noch vorhandenen Exemplare erklären.

No. 104. „*Männliches Bildniss; dreiviertel Figur.*"

Nach der Uebereinstimmung der Maasse zu schliessen ist dies Bild dasselbe, welches in dem handschriftlichen Verzeichniss von 1744 als „*Portrait eines Staten von Holland*" aufgeführt wird. und zwar mit dem Beisatze: „Ein sehr schönes Stück und von seiner (des Künstlers) besten Zeit". Leider aber ist es bis jetzt nicht möglich gewesen, etwas Näheres über den Dargestellten zu ermitteln. — Beschrieben ist dies Bild, das unbedenklich zu den besten Werken des Rubens gehört, von W. Bode in der „Zeitschrift f. bild. Kunst", IV. 1869. S. 47, und im Texte des W. Unger'schen Werkes „Die Gallerie zu Braunschweig etc.", um die Radirung nach demselben zu erläutern.

No. 455. „*Judith mit dem Haupte des Holofernes.*"

In einem Briefe vom 10 Januar 1625 an Valavès sagt Rubens, dass der Prinz von Wales, nachmals König Karl I., „bereits Etwas von seiner Hand besitze" (Ruelens, P. P. Rubens, Docum. et lettres. S. 29.) und aus einem Briefe des Thomas Locke an Carleton vom 18 März 1621 (Smith. IX. S. 241 und Sainsbury, S. 57, wo einige Missverständnisse des Textes berichtigt sind) ersieht man, dass dies eine „*Judith und Holofernes*" war. Rubens aber schätzte, wie man aus demselben Briefe entnimmt, das Bild nur gering; er hatte es, wie er in dem Briefe vom 13 September 1621 an W. Trumbull sagt, „in seiner Jugend gemacht". (Sainsbury. S. 249.) Deshalb achtete es auch der Besitzer nicht sonderlich. Man nimmt an, dass dies Bild dasselbe sei, welches Cornelius Galle gestochen hat (Voorhelm-Schneevogt, Alt. Test. No. 79.), ohne jedoch hierfür bestimmte Beweise beibringen zu können. (Vgl. Ruelens, S. 38/39 und die daselbst angezogenen Stellen bei Waagen, sowie H. Hymans, Hist. de la gravure dans l'écol. d. Rubens.

S. 21. u. Smith. II. No. 1001.). Nach Parthey, — wie Voorhelm-Schneevogt ohne weitere Quellenangabe behauptet, — wäre es aber das hier vorliegende Gemälde. Das ist jedoch nun ganz und gar irrig. Hier ist nicht „*Judith und Holofernes*“, also wie sie ihm das Haupt abschlägt, dargestellt, sondern Judith, wie sie den abgeschlagenen Kopf in einen Sack stecken will, den eine Alte bereit hält. Dies ist das Stück bei Smith. II. No. 1002 und IX. No. 328. Bei II. No. 1002 giebt Smith an, dass das Bild von Voet und dass ein „Gemälde desselben Gegenstandes“ von Schroeder gestochen sei. Die letztere Nachricht bezieht sich auf das hiesige Bild: Schroeder hat es, als es noch in Salzdahlum war, 1793 gestochen, aber der Voet'sche Stich weicht vom Schroeder'schen ab (Voorhelm-Schneevogt No. 83.) und es muss deshalb Voet nach einem anderen Bilde oder einer Zeichnung gearbeitet haben. Ferner bringt Smith bei IX. No. 328 die Nachrichten von der andern Judith, einst im Besitze Karl's I., vor, und er scheint diese Nachrichten auf das vorliegende Bild zu beziehen. Dies würde aber, wie bemerkt, unthunlich sein.

Bei Basan (Alt. Test. No. 27 u. 28.) wird das Blatt von C. Galle „*Die grosse Judith*“, das von Voet „*Die kleine Judith*“ genannt, welche Bezeichnungen auch mehrfach beibehalten wurden. Hinsichtlich der Stiche von Galle und Voet sei noch folgendes bemerkt:

Die „*grosse Judith*“, ein Blatt in gross Folio, ist zuerst von Cornelis Galle gestochen und herausgegeben, später unter Nennung desselben Stechernamens von C. Collaert herausgegeben worden. In der Widmung heisst es, dass „Rubens, eingedenk eines ehedem in Verona von ihm gegebenen Versprechens, dieses Blatt, welches der erste Stich nach einem seiner Werke sei, dem Herrn Johannes Wover zueignet“. Das Werk wird also in einer verhältnissmässig frühen Zeit entstanden, vielleicht schon in Italien entworfen sein. Die Darstellung ist in ganzen Figuren gehalten. Judith säbelt etwas fleischermässig dem Holofernes den Kopf ab. Ein Stich desselben Gegenstandes, jedoch umgekehrt in der Anordnung und

im oberen Theile einige Engel weniger zeigend, trägt ohne Nennung eines Stechernamens die Adresse „P. Mariette excudit".

Die „*kleine Judith*" ist ein Blatt in Quarto mit der Bezeichnung „Alex. Voet iunior sculpsit et excudit;" spätere Abdrücke tragen, ohne Nennung des Stechernamens, die Adresse: „C. Galle excudit." Die Vorstellung ist der des vorliegenden Bildes in der Anordnung verwandt, doch ist der Ausdruck der drei Köpfe bedeutend gemässigter; Blut an den Händen, wie hier,ist nicht zu bemerken und nur aus dem abgeschnittenen Halse quillen einige Tropfen hervor. Das Gesicht der Judith ist beinahe ideal schön zu nennen, und vergegenwärtigt noch durchaus den Einfluss Italien's. Das Werk wird also kurz nach der Heimkehr des Meisters in die Niederlande entstanden sein. Der Voet'sche Stich trägt die Unterschrift:

„Aspice quid potuit Judith praeclara virago
que caput in palmis en Holofernis habet."

Hiergegen gehalten erscheint das vorliegende Bild erheblich mehr individualisirt und lebensvoll; es zeigt keine unmittelbaren Nachklänge der italienischen Einflüsse und dürfte der Blüthezeit von Rubens angehören.

Ausser diesen drei Werken ersten Ranges besitzt das Museum von Rubens kein weiteres echtes Bild. Der letzte Blasius'sche Katalog von 1868 führt allerdings noch weitere sieben Stücke unter Rubens Namen auf, aber bis auf zwei sogleich zu nennende sind es durchaus mittelmässige oder schlechte Nachahmungen oder Kopien. Unter den in Salzdahlum befindlich gewesenen Werken des Meisters, die jetzt nicht mehr vorhanden sind, muss jedoch „*die Entführung der Oreithyia durch Boreas*" (I Cab. No. 86.) hervorgehoben werden, da das Bild von Smith (IX. No. 353.) irrigerweise als hier noch vorhanden angeführt wird. Es war im Jahre 1806 von den Franzosen geraubt und ist später nicht wieder zurück erlangt worden.

Die erwähnten beiden Stücke, die bisher Rubens Namen trugen, sind folgende:

Unbekannter Nachahmer des Rubens sonst P. P. Rubens.

No. 650. „*Landschaft mit Figuren: Diana als Jägerin u. s. w.*" — Bez. unten, ziemlich in der Mitte:

P.P.R.

Wie aus den Nachträgen zu dem handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 hervorgeht, ist das Bild im Jahre 1779 als ein Werk des Rubens erworben und auf 60 Thaler geschätzt worden. Für Denjenigen, der Rubens'sche Landschaften kennt und dies Bild aufmerksam betrachtet, wird es keiner Auseinandersetzungen bedürfen, dass dasselbe nicht echt ist. Nur in der allgemeinen Anordnung und in den Tönen ist dem Verfertiger des letzteren die Nachahmung annähernd geglückt, dagegen ist die Gesammthaltung nicht getroffen, und die Zeichnung des Baumschlages und der Figuren, wie auch die technische Behandlungsweise verrathen eine so ungeübte Hand, dass die Urheberschaft von Rubens garnicht in Frage kommen kann. In den Figuren sind sogar Nachklänge der akademischen Schule und besonders der Francken'schen Art wahrzunehmen. Auch die Bezeichnung hat ein so verdächtiges Ansehen, dass es unnöthig erscheint, deren Unechtheit noch besonders darzuthun.

Unbekannter Meister sonst P. P. Rubens.
Um 1650.

No. 858. „*Stilleben: eine türkische Decke, Theile einer Rüstung u. s. w.*"

Dies Bild hat seit Eberlein (III. Gall. No. 80.) den Namen von Rubens geführt; allein Niemand will mehr an die Richtigkeit dieser Benennung glauben. Zwar hat Rubens auch Studien für das Beiwerk seiner Gemälde machen müssen, aber solche Arbeiten waren gewiss freier und sicherer ausgeführt, wie man schon an der zur Folge der Decius-Bilder gehörigen „*Kriegstrophäe*" bei Liechtenstein in Wien (No. 99.) sich über-

zeugen kann, gleichviel ob diese Stücke von ihm selbst oder nach ihm von van Dyck gemalt sind. (Vergl. Bd. I. S. 288/9.) Auch sind in der Schule von Rubens Gegenstände, wie das vorliegende Bild sie darstellt, gemalt worden, was unter andern das Gemälde des Jakob Jordaens in Brüssel (No. 220.), an dessen Echtheit nicht zu zweifeln ist, darthut. Aber ob Rubens eine so wenig geistvolle Zusammenstellung, wie man sie hier sieht, je hat machen können, möchte kaum anzunehmen sein. Auch die Darstellung selbst, zwar gewandt und tüchtig, ist doch nicht so durchgeistigt und frisch, wie man es bei Rubens zu finden gewohnt ist.

Max Rooses (Geschiedenis. S. 648.) wollte das Bild dem Willem Gabron zuschreiben, indem er fand, dass es dem im herzoglichen Museum befindlichen Gemälde desselben (No. 868.) „sprechend gleicht." Allein wenn die beiden Bilder nebeneinander vor das Auge gestellt sind, zeigt sich, dass dies nicht der Fall ist; die Pinselführung wie die malerische Behandlung sind durchaus verschieden.

In der Minutoli'schen Sammlung, früher zu Liegnitz und jetzt zu Friedersdorf bei Lauban, befindet sich nun ein Bild, welches als Gegenstück des vorliegenden ausgegeben und in dem Kataloge (II. S. 262 No. 5371.) folgendermassen beschrieben ist: „*Ein Tisch mit kunstvoller Decke und Früchten.* Geistvolles und wirkungsreiches mit seltener Bravour gemaltes Bild. Die Decke ein Meisterwerk täuschender Darstellung. Auf Leinw. 83 cm h. 1 m. 25 cm br. Das Gegenstück befindet sich in der herzoglichen Gallerie zu Braunschweig." Dies Bild führt den Namen Chevalier de Malte. Aber diese Benennung ist, wie in Erfahrung gebracht werden konnte, nicht eine ursprüngliche und beglaubigte, und sie erregt angesichts andrer Werke des Maltese Bedenken.

In Schleissheim namentlich, wo der Künstler Francesco Maltese genannt wird, befinden sich zwei Gemälde von ihm ähnlichen Inhaltes (No. 1143/4.), doch sind dieselben viel bunter, ja unruhig und schreiend gehalten und die Glanzlichter sind sehr pastos aufgesetzt; auch haben sie, selbst nicht einmal entfernt nur, ein niederländisches Ansehen. Ein grosses Stück im Provinzial-Museum zu Hannover (No. 145.) hat annähernd denselben

Charakter. Uebrigens weiss man von dem Künstler aus dem Gulden-Cabinet (S. 282.), wo er Francisco Maltees heisst, nur, dass er ein Teppichmaler (Tapyt-Schilder) aus Malta war und dass er um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts gearbeitet haben muss; aber man kennt nicht einmal die Schule, die ihn ausbildete. Man wird also mit der Uebertragung dieses Namens auf das vorliegende Bild Anstand nehmen, und es bis auf weiteres einem unbekannten Meister der vlämischen Schule um 1650 zutheilen müssen.

David Vinckboons,
1578 — 1629.

No. 651. *„Vlämische Kirmess."* — Bez. mit der Jahreszahl 1608.

No. 652. *„Gebirgslandschaft mit einem Hochzeitszug."*

No. 654. *„Landschaft im Tyroler Charakter mit einem Jäger."*

Die Prüfung der Werke eines Meisters, der so mancherlei Wandlungen zeigt, wie David Vinckboons, und der dabei doch in seinen Arten und seiner Bedeutsamkeit nicht unverkennbar eigenthümlich ist, auf ihre Echtheit hin, bietet da, wo nicht bestimmte Bezeichnungen vorliegen, grosse Schwierigkeiten. Unter den vorstehend genannten Bildern ist zunächst das erste ganz unbezweifelbar echt: die *„vlämische Kirmess"* von 1608 (No. 651.). Es kann als ganz gleichgültig erscheinen, ob einer der kleinen Vögel auf den Zweigen im oberen Theile der Darstellung, namentlich der rechts oben in dem Baume sitzende als Fink und danach als Künstlerzeichen des David Vinckboons anerkannt wird oder nicht: die Echtheit des Bildes ist dennoch sicher nachweisbar. Es liegt von demselben ein Stich vor, den Boëtius Bolswerd fertigte, der mit dem Namen David Vinckboons als desjenigen des Erfinders bezeichnet ist und den C. Vischer 1634 herausgab. Der Stich weicht allerdings, bei einer sonst völligen Uebereinstimmung, in verschiedenen untergeordneten Einzelheiten ab; da aber das Bild

in seiner ganzen Vortragsweise durchaus den Eindruck eines Originales macht, wird durch den Stich immerhin die Urheberschaft des Vinckboons bestätigt.

Ferner liegt ein Stich von N. de Bruyn vor, welcher eine ganz ähnliche Kirmess, gleichfalls nach Vinckboons, darstellt; dieser Stich wieder stimmt ganz genau mit einem, leider stark verputzten Gemälde der Kunsthalle in Hamburg (No. 125.) überein, welches ebenfalls und zwar augenfällig mit vollem Rechte den Namen des Vinckboons trägt. Ein grosser Theil der Darstellung dieses Bildes und des De Bruyn'schen Stiches, viele Figuren, Gruppen u. s. w. sind ganz genau wie auf dem hiesigen Bilde, so dass also auch hieraus für das letztere eine Bestätigung der Urheberschaft des Vinckboons sich ergiebt. Da der De Bruyn'sche Stich die Jahreszahl 1602 trägt, so ist anzunehmen, dass das Hamburger Bild, welches diesem als Vorlage gedient hat, vor dieser Zeit gemalt ist. Das hiesige Gemälde von 1608 ist also eine mindestens 6 Jahre jüngere Wiederholung, der jedoch durch die gemachten Veränderungen und den mehr als doppelt so grossen Maasstab die volle Bedeutung eines Originals gesichert ist.

Eine Kopie oder richtiger eine mehrfach veränderte Wiederholung dieses Bildes von 1608 befindet sich im Museum zu Antwerpen (No. 495.) als Original. Dieses Exemplar ist jedoch sehr äusserlich gemacht, in den Schatten durchweg sehr gedunkelt und mit dem hiesigen Bilde nicht vergleichbar; es stammt aus dem erzbischöflichen Palaste zu Antwerpen. Der Katalog irrt jedoch, wenn er angiebt, dass nach diesem Gemälde der Stich von N. de Bruyn gemacht sei; er hätte statt dessen dasselbe mit dem Stich von Bolswerd in Verbindung bringen müssen.

Auch besitzt das Museum zu Brügge eine schlechte, besonders im Hintergrunde veränderte und um die Hälfte vergrösserte Kopie des hiesigen Bildes, welche den Namen P. Breughel's (des jüngeren), jedenfalls irrigerweise, trägt.

Endlich ist diese Darstellung, wie mir von zuständigster Seite mitgetheilt wurde, auch in einem grossen gewirkten Teppich ausgeführt worden, der in einem der Vorzimmer zu den Gemächern des Kaisers in der Hofburg zu Wien auf-

gehängt ist. Man sieht also, wie sehr beliebt diese Darstellung ihrer Zeit war.

Endlich muss wohl auch bemerkt werden, dass auf der „*Kirchweih*“ von der Hand des Vinckboons in der Harrach'schen Sammlung zu Wien (No. 124.), welche die Inschrift „Die boyer cermis" trägt, eine grosse Menge von Einzelnheiten vorkommen, die auch auf dem vorliegenden Bilde sich finden.

Die Arbeiten von Vinckboons lassen, wie bemerkt, nicht unerhebliche Wandlungen erkennen, doch bewegt sich die allgemeine Entwickelung derselben von der älteren zeichnerischen Art mit harten Tönen der Malerei zu einem breiteren Vortrage und einer mehr vermittelnden Farbenbehandlung hin. Seine Anfänge dürfte etwa der „*Maskenscherz auf dem Eise*" in München (No. 810.) bezeichnen, wo die sehr harten Lokaltöne noch gänzlich unvermittelt neben einander stehen und der Vortrag noch ein ganz zeichnerischer ist. Die „*Dorfkirmess*" in Berlin (No. 705.) lässt ein gewisses Nachlassen dieser alten Härte und Strenge zu Gunsten einer mehr malerischen Behandlung erkennen, doch erscheinen die vorherrschend rothen Jacken immer noch hart und bunt genug. Diesem Stücke dürfte sich die erwähnte sehr schöne „*Kirmess*" beim Grafen Harrach in Wien der Zeit nach anschliessen, die ganz in der Art des Peter Schaubroek gehalten ist und die Mannigfaltigkeit der Vortragsweisen des Meisters recht bezeugt. Die hiesige „*Kirmess*" von 1608 zeigt wieder eine reichliche Vorliebe für rothe Jacken, Röcke und Hosen, doch ist die Buntheit gemildert durch eine geschickte Benutzung der bestimmenden Töne, braun, grün und blau, die ihrerseits wiederum ein Streben auf Verschmelzung deutlich verrathen. Einen erheblichen Schritt weiter zu einer vermittelnden Farbenbehandlung nimmt man dann in der „*Kreuztragung*" zu München (No. 229.), welche

Dauid Vinck=Boons fec.
1611

bezeichnet ist, wahr, doch lässt dies Bild im Vergleich zu der nur drei Jahr älteren hiesigen „*Kirmess*" eine so merkwürdige Wandlung erkennen, dass man nicht wagen dürfte, denselben Meister in beiden Werken zu erkennen, wenn beide nicht völlig echt wären. Hat man in dieser Wandlung den Einfluss Holland's zu erkennen? Hierfür spricht das verhältnissmässig sehr erfolgreiche Streben nach breiterer malerischer Behandlung und malerischer Wirkung, ohne dass die Buntheit doch völlig überwunden wäre. Doch klingt die alte vlämisch-akademische Schule mit den italienischen Gewohnheiten in einigen Figuren, namentlich dem Christus und den heiligen Gestalten in der Mitte des Bildes, zum Theil recht stark nach. Es sind auch noch die drei Töne der vlämischen Landschaften, doch allerdings mehrfach verschliffen da und es fehlen auch nicht im Vordergrunde die vielen rothen Kleidungsstücke, die Vinckboons so liebt.

Alle diese und die meisten übrigen von ihm bekannten Werke zeigen den Meister wesentlich auf dem Boden der vlämischen Schule, dagegen bemerkt man z. B. in der „*Speisung der Armen*" zu Berlin (No. 674.) den bestimmtesten Einfluss Holland's, wohin er von Mecheln und Antwerpen aus schon als Knabe um 1585 gekommen war und wo er, im Jahre 1629, auch starb. Die Art der vlämischen Schule war ihm zunächst durch seinen Vater übermittelt worden, doch muss er sich nach dessen 1601 zu Amsterdam erfolgten Tode auch in Antwerpen aufgehalten haben, von wo er vermuthlich zwischen 1608 und 1611, nach Maassgabe der hiesigen „*Kirmess*" und der Münchener „*Kreuztragung*", zurückgekehrt sein dürfte. Auf jenem Berliner Bilde nun kommen bereits erhebliche Ansätze von Halbschatten im Mittelgrunde vor; das Streben nach einer koloristischen Behandlung spricht sich deutlich aus; die Malerei der Figuren ist viel breiter geworden, aber auch roher, wie denn auch die Figuren selbst in Typus und Auffassung roher geworden sind. Das Bild dürfte der letzten Zeit des Meisters angehören.

Beurtheilt man nach dem Maassstabe dieses Entwickelungsganges die anderen beiden der hiesigen Bilder, so dürfte die „*Landschaft im Tyroler Charakter*" (No. 654.) etwa um 1610 bis

1615 entstanden sein, die „*Gebirgslandschaft*" (No. 652.) aber den späteren Jahren des Meisters angehören. In Bezug auf jene wird ein Vergleich mit der „*Kirmess*" manche Verwandtschaft in Ton und Behandlung, wie auch im Baumschlag ergeben, zugleich aber ebenfalls einen Fortschritt in der Verschmelzung der Töne und der Stimmung der Ferne. Auch befindet sich links im Baume ein Vogel, der als Künstlerzeichen des Finken um so eher aufzufassen ist, als der Jäger nach demselben schiesst, diesen aber die Schlange in die Ferse sticht: eine artige Allegorie auf eine feindliche Beurtheilung des Künstlers und seiner Werke. Dies Bild also dürfte ebenfalls durchaus echt sein.

Das andere (No. 652.) verräth in der Auffassung der Figuren ganz deutlich holländische Elemente und zeigt zum Theil in den Gebäuden und im Hintergrunde eine sehr breite Behandlung.

Es darf schliesslich wohl nicht übergangen werden, dass der neue Meyer-Bode'sche Katalog der Berliner Gallerie, in Folge eines Druckfehlers (S. 471.), den Vornamen des Meisters irrig mit Daniel giebt, und dass leider dieser zufällige Irrthum bereits in andere Bücher, wie z. B. den neuen Katalog des Städel'schen Instituts zu Frankfurt übergegangen ist. So werden Irrungen und zufällige Fehler zu Thatsachen, und erben sich verwirrend weiter fort.

Ueber Vinckboons, dessen Lebensnachrichten bis zum Jahre 1604 K. van Mander (Bl. 212.) bringt, siehe auch den Antwerpener Katalog und E. Neefs, Hist. de la peint. et de la sculpture à Malines etc. (I. S. 238 u. ff.).

No. 653 s. S. 40 bei Jan Breughel.

Frans Snyders,
1579—1657.

No. 859. „*Eine Wildschweinshetze.*"

No. 861. „*Windhunde.*"

Das erstere Bild ist im Jahre 1738 erworben und seitdem in allen Verzeichnissen der Gallerie unter dem Namen des

Frans Snyders geführt worden. Dagegen tritt das andere Stück zuerst in den Blasius'schen Katalogen auf; es ist jedoch nicht in die Sammlung aufgenommen, sondern in den Vorräthen gehalten worden, da es ringsum durch angestickte Ansätze ungeschickt vergrössert war. Da diese Ansätze zudem stark beschädigt waren, sind sie entfernt, und danach das ursprüngliche Gemälde auf einen neuen Blendrahmen gelegt worden. Wann es erworben und woher es stammt, ist nicht nachweisbar.

Die Lebensnachrichten über Frans Snyders bringt der Antwerpener Katalog, wie auch F. J. van den Branden, S. 673/9.

Hendrik van Steenwyck der jüngere,
Erste Hälfte des XVII Jahrhunderts.

No. 825. „*Grosse gewölbte Halle: die Befreiung Petri.*"

No. 826. *Derselbe Gegenstand*, verändert und in kleinem Maasstabe. — Bez. unten ziemlich r.:

HVS

No. 827. *Derselbe Gegenstand*, verändert und in noch kleinerem Maasstabe. — Bez. r. in dem Winkel, den die beiden Spiesse bilden:

ƆR

No. 829. „*Das Innere einer gothischen Kirche.*"

Bei Eberlein führten diese Bilder, ebenso wie die bereits (S. 34/5.) besprochene No. 824 den Namen Hendrik van Steenwyck ohne weiteren Beisatz. Während das letztere Bild nun aber dem Vater zugehörte, sind diese dem Sohne, Hendrik dem jüngeren zuzueignen. Insbesondere ist die Bezeichnung von No. 826 nur auf diesen zu beziehen (Nagler, Monogr. III. No. 1664.); sie zeigt namentlich eine grosse Uebereinstimmung mit der Bezeichnung eines Gemäldes dieses Meisters vom Jahre 1614 im Haag (No. 140.). Es kann deshalb keinem Be-

denken unterliegen, dass das Bild No. 826 Hendrik Steenwyck dem jüngeren zugehört. Nach dem Charakter der Figuren zu schliessen, welcher im wesentlichen noch ein akademischer ist. dürfte die Entstehungszeit etwa um 1610 zu setzen sein.

Das grosse Gemälde, No. 825, ist nun augenfällig später entstanden, da der veränderte Styl der Figuren, besonders der Gewänder, sowie einige Farbentöne und die breitere Behandlungsweise den beginnenden Einfluss von Rubens andeuten. Dass die Figuren, wie der Blasius'sche Katalog angiebt, „wahrscheinlich von Pinas" gemacht seien, ist sehr unwahrscheinlich und findet in den Radirungen dieses Meisters, besonders auch in dessen „*Befreiung Petri*" nicht den geringsten Anhalt. Das Bild ist früher bei Uebertragung auf einen neuen Blendrahmen an den Rändern etwas umgelegt worden, wobei vielleicht die Bezeichnung, wenn sie nicht schon vorher verdorben war, umgekommen sein kann.

Das kleine Bild (No. 827.) endlich ist kein Werk von der Hand Steenwyck's. Die unsaubere und ungenaue Behandlung der Architektur, welche ein vergleichender Blick auf No. 825 augenfällig macht, lässt nicht zu, dies zu glauben, verräth vielmehr ganz deutlich die Hand eines Nachahmers. Diese Thatsache wird auch durch die Bezeichnung des Bildchen bestätigt, die nicht auf den Meister selbst bezogen werden kann.

Der Gegenstand dieser Bilder muss sehr beliebt gewesen sein, denn er ist sehr oft von dem Künstler mit mehr oder weniger geringen Veränderungen wiederholt worden. Solche Wiederholungen vom Jahre 1621 und 1635 befinden sich in der Gallerie zu Wien (I Stock. Nied. VI. No. 26 und Grün. Kab. No. 69.), vom Jahre 1631 und ohne Jahresangabe in Darmstadt (No. 305 und 306.), ferner ohne Jahresangabe zu Schwerin und noch an andern Orten. Auch besitzt das Belvedere in Wien jenes schon vorhin erwähnte Bild desselben Gegenstandes von 1604, welches dem älteren Steenwyck zugeeignet ist. Und selbst andere Meister griffen den Gegenstand, insbesondere die wirkungsreiche Architektur auf und stellten sie in eigenen Gemälden dar, wie das z. B. „die *Befreiung des Petrus*" von 1651 von Peeter Neefs (dem älteren?) in Gent

(No. 47.) oder *„das unterirdische Gefängniss"* von Peeter Neefs (dem jüngeren?) zu Gotha (No. 74.) darthun kann.

Was endlich das Bild No. 829 *„Inneres einer gothischen Kirche"* angeht, so hatte der letzte Blasius'sche Katalog den Namen Stenwyck von demselben getrennt und es einem unbekannten Maler zugetheilt. Indess sind die Gründe dieses Vorgehens nicht ersichtlich, und es ist deshalb die alte Benennung dem Bilde zurückgegeben worden, allerdings mit dem auf den Sohn hinweisenden Zusatze, wenn auch die Vortragsweise noch etwas an die härtere Art des Vaters erinnern mag.

Wegen der Lebensnachrichten s. die Bemerkungen bei Hendrik Steenwyck dem älteren, hier S. 35.

F. v. B.

No. 828. *„Das Innere einer gothischen Kirche."* — Bez. r. an der Treppenwange bei der zweiten Stufe:

FVB

Seit Eberlein (III Gall. No. 69.) trug das Bild den Namen Hendrik Steenwyck's, doch theilte es der letzte Blasius'sche Katalog, der zuerst die oben angegebene Bezeichnung erwähnte, einem „unbekannten Maler" zu. Anscheinend dasselbe Monogramm trug ein Bild *„vlämische Bauern"*, welches 1819 in der Zunz'schen Versteigerung zu Frankfurt a. M. an den Dr. Campe in Nürnberg verkauft wurde. Der Frankfurter Maler J. F. Morgenstern hatte, wie Brulliot meinte, den betreffenden Katalog gemacht, dem Bilde Vorzüge von Ostade, Teniers und Brouwer nachgerühmt und berichtet, dass er eine Zeichnung mit demselben Monogramm und der Jahreszahl 1725 gesehen habe. Er nannte den Künstler Friedrich van der Borcht und liess ihn zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts thätig sein. (Brulliot, Dict. d. mon. II. No. 888.) Nagler (Monogr. II. No. 2553.), der jedoch Friedrich und Heinrich mehrere Male verwechselt, hob dagegen hervor, dass ein Künstler dieses Namens gänzlich

unbekannt und deshalb im Künstlerlexikon zu streichen sei. Ohne hier auf die Frage einzugehen, ob das Monogramm auf einen Friedrich van der Borcht zu beziehen sei, noch auch auf die, ob eine Verwandschaft zwischen dem vorliegenden und dem Campe'schen Bilde bestehe, muss doch bemerkt werden, dass das erstere, wie man aus dem Charakter der Figuren, besonders auch der Köpfe schliessen muss, etwa der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts angehören dürfte. Doch macht sich ein starker eklektischer Zug bemerkbar, der in Verbindung mit der nur mittleren Begabung des Malers die kritisch-kunstgeschichtliche Beurtheilung des Bildes sehr erschwert. Es mag deshalb auch dahingestellt bleiben, ob irgend ein Band zwischen dem Meister F. v. B. des hiesigen Bildes und jenem F. v. B., den Morgenstern Friedrich van der Borcht nennt und in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts setzt, überhaupt möglich sei. Für irgend welche andere Beziehung des Monogrammes findet sich nirgendwo der geringste Anhalt.

Frans Francken der jüngere,
1581—1642.

No. 422. „*Neptun und Galatea.*" — Bez. unten ziemlich l.:

f. franck

No. 423. „*König Midas bei Tische.*" — Bez. in der Mitte auf dem Kühlgefäss:

D · F · FRANCKEN IN f

No. 424. „*Der Sarg Joseph's und Untergang der Aegypter im rothen Meer.*" — Bez. unten l.:

D° fran° francken · IN

No. 425. „*Der Sarg Joseph's*" (und Untergang der Aegypter im rothen Meer). — Bez. in der Mitte ziemlich unten:

F FRANCK

Der eingeklammerte Theil der Darstellung ist verloren gegangen.

No. 426. „*Anbetung der Könige.*" — Auf der Rückseite der Kupferplatte, auf welcher das Bild gemalt ist, ist der Stempel des Peter Stas und die Hand aus dem Wappen von Antwerpen eingeschlagen:





No. 427. „*Das königliche Hochzeitsmahl.*"

Alle diese Bilder gingen in allen seitherigen Verzeichnissen der Sammlung als Werke des „Franz Franck" oder des „Frans Francken", und nur in einem Falle ist dieser Name durch den Zusatz „der Alte" vorübergehend näher bestimmt worden. Der letzte Blasius'sche Katalog, von 1868, nennt den Meister einfach „Frans Francken" aber er giebt dazu Lebensnachrichten, die sich auf den älteren beziehen.

Die Antwerpener Künstlerfamilie der Francken zählt einige dreissig Glieder, darunter drei mit dem Vornamen Franz. Franz Francken der ältere starb 1616, dessen Sohn, der jüngere, der 1581 geboren war, starb 1642, und vom dritten, einem Neffen oder Sohn des jüngeren, (s. Max Rooses, Geschiedenis etc. S. 236 und 716.) weiss man, dass er 1639 Meister in der Lukasgilde geworden, 1656 auf 1657 Dekan gewesen und 1667 gestorben ist. (Ligg. II S. 109 und 275.) Der jüngere wurde Don Francisco oder Francesco, der dritte der Rubens'sche Francken genannt. (Kat. v. Antwerpen. S. 168. und P. de Madrazo, Cat. de los cuadros del museo del Prado etc. No. 1359 ff.)

Dass dem dritten die hiesigen Bilder schwerlich angehören dürften, wird vorweg anzunehmen sein. Dagegen wird

nicht ohne Weiteres die Entscheidung hinsichtlich des älteren oder jüngeren zu treffen sein, wenigstens nicht hinsichtlich aller sechs Stücke, denn die künstlerischen Merkzeichen zur Unterscheidung der Werke beider Meister sind nicht genugsam geklärt, und auch die Lesung der Bezeichnungen ihrer Bilder bietet Schwierigkeiten. Hauptsächlich ist in dieser Beziehung das D vor dem Namen hervorzuheben, welches z. B. hier bei No. 423 beinahe wie ein lateinischer Kapitälbuchstabe, ohne weiteren Beisatz, steht, welches aber bei No. 424 ein grosses geschriebenes D ist, das rechts oben noch ein kleines Häkchen hat. Die Frage wegen der Bedeutung dieses D bedarf um so mehr einer besonderen Erörterung, als R. Marggraff in seinen Katalogen der Gallerien von Augsburg und München, sowie auch Andere, namentlich aber die neuen Kataloge vom Haag und Berlin in dieser Hinsicht bestimmte Behauptungen aufstellen. So heisst es insbesondere in letzterem in Bezug auf Frans Francken den jüngeren (S. 131): „Zeichnete sich bei Lebzeiten seines Vaters ‚d. j.' (den jongen), nach dessen Tode mit dem Namen ohne Zusatz, seit 1630 aber ‚d. o.' (den ouden = der alte), als sein gleichnamiger Neffe als Maler auftrat und sich seinerseits ‚d. j.' zeichnete. Diese Bezeichnung d. o. oder D. o. ist früher irrthümlich bald als Domenicus, bald als Don oder Dionysius verstanden worden."

So weit ich sehen kann, liegt diese Sache nun jedoch nicht so klar und einfach, wie es hiernach der Fall zu sein scheint. Allerdings besitzt man Werke des jüngeren Franken aus der Zeit vor 1616, wo sein Vater starb, die „DEN JON F. FRANCKEN etc." oder ähnlich bezeichnet sind. Ich führe beispielsweise folgende an:

Die „*Kreuzigung*" im Belvedere zu Wien (II St. III Saal No. 63.):

DEN · ION · FF

· IN ·

· 1606 ·

den „*Hexensabath*“ (ebenda No. 55.):

DEN· JON frans Francken. fecit et inv... 1607

zwei Bilder in der gräflich Schall'schen Sammlung bei Bautzen vom Jahre 1608, deren Nachweis ich der gefälligen Mittheilung des Herrn Gallerie-Inspektor G. Müller in Dresden verdanke; und endlich das „*Mahl des reichen Mannes*“ von 1608 in der Clementinischen Sammlung zu Schleissheim (No. 59.). Dass er aber während dieser Zeit nicht auch anders gezeichnet habe, ist noch nicht nachgewiesen. Vielmehr dürfte das Gegentheils wahr sein. Ich führe weiter unten eine Bezeichnung von 1597 an und muss auch auf die „*Werke der Barmherzigkeit*“ in Antwerpen (No. 157.) von 1608, die

D ö ff·

bezeichnet und dem jüngern Francken zugeeignet sind, hinweisen.

Ferner aber ist es auch nicht richtig, dass Frans Francken der jüngere sich von 1616 bis 1630 stets ohne Zusatz gezeichnet habe. Denn das 1624 für den Altar der vier Gekrönten im Dome gemalte Altarwerk in Antwerpen (No. 158—162.) hat die Inschrift

DEN·JON FF· F·

und verschiedene andere Werke, welche ohne Zweifel in diese Zeit gehören, sind mit D., Do. oder D. o. bezeichnet; einige

derselben werden sogleich noch besonders aufgeführt werden. Wenn man nun auch die Meinung, dass dies D. o. als „Den ouden" zu lesen sei, angesichts des „*Reitergefechtes*" in München (No. 795.), welches die Bezeichnung

D'ouden f franck in: fit. 1631

trägt, gelten lassen muss, so muss man doch zugleich zugeben, dass diese Lesart nicht immer passt. Sie würde sich namentlich dem einfachen D. oder dem Do. ohne Punkt zwischen D und o nicht anbequemen, da weder D. noch Do. als Abkürzung von „den ouden" angesehen werden kann. Hier möchte vielmehr die ältere Auffassung, welche diese Buchstaben als Don ergänzt, an ihrem Orte sein. In einzelnen Fällen könnte wohl auch statt Don Dominus in Frage kommen, wofür insbesondere noch folgende Thatsache spricht. In der Liebfrauenkirche zu Brügge hängt nämlich ein Gemälde, wie „*Magdalena die Füsse Christi wäscht*", in dem alten ursprünglichen Rahmen, auf dessen oberem Stücke die alte Inschrift:

„D^{s} F. Francken jn. 1628"

steht. Dies ganz deutliche D^{s} lässt sich nur als Dominus lesen, und dem entsprechend werden auch die Bezeichnungen der beiden hiesigen Bilder No. 423 und 424 und alle ähnlichen zu lesen sein. Aber freilich manche so bezeichnete Gemälde ohne Jahreszahl könnten ja vielleicht auch dem älteren Franz Francken zugehören.

Eine besondere Schwierigkeit liegt nun noch darin, festzustellen, wer der jüngste Frans Francken im Jahre 1631 war, der dem Ausdruck „den ouden", dessen sich der jüngere auf dem Münchener Bilde bediente, gegenüber steht. Dass dies nicht der Rubens'sche Francken ist, wie Marggraff, Meyer-Bode und auch Max Rooses (S. 236.) meinen, geht daraus hervor, dass dieser erst 1639 Meister wurde, also nicht schon 1630 „als Maler aufgetreten" sein kann. Max Rooses meint dies zwar, obwohl er es doch selbst für „wahrscheinlich hält, dass dieser Francken erst um 1620 geboren" ist (S. 514.). Soll man

annehmen, dass, wenn dieser der Sohn von jenem war, der letztere in väterlichem Stolze sich der Alte nannte, als er seinen Sohn in die Lehre nahm?

Nun kommen aber auch, wie bemerkt, Bilder mit dem Do. vor 1631 vor; ich führe davon folgende besonders als Beispiel an:

Den „*Untergang der Aegypter*“ in Hamburg (No. 60.) bezeichnet:

Do· FFRANCK· IN:
CT· FECIT· 1621.

den „*Apollo*“ in Oldenburg (No. 95.) bezeichnet:

1629.
.do. ffranck. in. fA

und die „*Werke der Barmherzigkeit*“ in München (No. 834.) bezeichnet:

Do ffranck in. et. f. A
Ao 1630

Hier wird man doch nur Don, also Don Francisco Francken lesen können, oder, wenn man will, Dominus Franciscus Francken invenit et fecit.

In dem gleichen Falle wird man sich der Bezeichnung eines Bildes gegenüber befinden, welches, soweit ich Francken'sche Arbeiten kenne, das Hauptwerk des Meisters ist: eine grosse „*allegorische Darstellung*“ von Himmel, Erde und Hölle und zugleich von den beiden Bahnen des menschlichen Lebens, die entweder zu Tugend, Ruhm und Herrschaft oder in den sinnlichen Abgrund führen. Das Gemälde ist zum Theil von grossem stylistischem Adel, trefflicher Zeichnung und höchst

sauberer Malerei, doch besitzt es auch, namentlich in der Darstellung der Hölle, phantastische Elemente. Es befindet sich in der gräflich Sierstorpf'schen Sammlung zu Driburg in Westfalen (No. 1.) und ist

Dō ffranck fecit

Aº 1633

bezeichnet. Auch hier befindet sich zwischen D und o kein Punkt und die Lesart „den ouden" erscheint ausgeschlossen. Was die Jahreszahl angeht, so ist die letzte Ziffer etwas unklar und es bleibt unsicher, ob man 1633 oder 1635 lesen soll.

Ich muss hier aber endlich noch eines merkwürdigen Umstandes gedenken. Ein Bild zu Dresden, die „*Kreuztragung*" von 1597 (No. 801.) und eines im Schlosse zu Dessau die „*Speisung der Fünftausend*" von 1634 tragen Bezeichnungen, die bis auf die Jahreszahlen nach Inhalt und Form gleich sind. Auf dem Dresdener Bilde liest man:

Dō ffranck inventor
et fecit Aº 1597.

und auf dem Dessauer:

Dō ffranck inventor
et fecit Aº 1634.

Das erstere dieser Stücke ist sehr akademisch gehalten und nicht erheblich im Ausdruck; es hat nur einige unverkennbar Francken'sche Züge und hält sich sonst im Allgemeinen mehr in der Richtung, welche die Schule von Otto Venius

bezeichnet. Diese Eigenschaften sprechen dafür, in dem Bilde nicht, wie man eigentlich annehmen müsste, ein Werk des Vaters, der damals 43 Jahre alt war, sondern eines des Sohnes, der damals 16 Jahre alt war, zu erkennen. Da der letztere ein frühreifer Mensch gewesen ist, was daraus hervorgeht, dass er im Alter von 24 Jahren, bereits von seiner italienischen Studienreise zurückgekehrt, Freimeister wurde, so dürfte in der That ihm dieses Bild zugehören. Das Dessauer Bild ist ganz in der späteren Francken'schen Art gehalten. Wie will oder soll man sich also zu dieser Sache stellen?

So viel steht fest, dass der jüngere Francken sich bis 1631 abwechselnd Den jongen oder mit dem Beisatz Do. oder D. bezeichnet, und es scheint richtig, dass er, wie das Münchener Bild darthut, 1631 angefangen hat, sich daneben auch Den ouden zu zeichnen. Weitere Scheidungen aber und nähere Bestimmungen scheinen mir dem gegenwärtigen Thatbestande gegenüber nicht zulässig zu sein, wodurch nicht ausgeschlossen wird, dass das D. oder Do. (nicht D. o.) auch nach 1631 als Don oder Dominus zu lesen ist.

Um diese Verhältnisse übersichtlich zu veranschaulichen, stelle ich die hier bereits mitgetheilten Bezeichnungen Francken'scher Bilder nochmals, nach der Folge der Jahreszahlen zusammen.

Dresden. No. 801. „*Kreuztragung*:“

Do ffranck inventor
et fecit. A°. 1597.

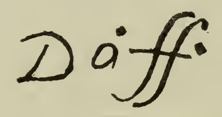
Wien. Belvedere. II St. III Saal. No. 63. „*Kreuzigung*:“

DEN · ION · FF
· IN ·
· 1606 ·

Wien. Belvedere. II St. III Saal. No. 55. „*Hexensabath:*"

DEN · JON francis francken ·
fecit et invenit
1607

Antwerpen. No. 157. „*Werke der Barmherzigkeit*" von 1608:



Hamburg. No. 60. „*Untergang der Aegypter:*"

DO · FFRANCK · IN
ET · FECIT · 1621.

Antwerpen. No. 158—162. „*Altarwerk*" aus dem Dom, von 1624:

DEN · JON FF · F ·

Oldenburg. No. 95. „*Apollo:*"

1629.
do, ffranck · in fA

München. No. 834. „*Die Werke der Barmherzigkeit:*"

D° ffranck IN. et. f. A
A° 1630

München. No. 795. „*Reitergefecht:*"

D' OVDEN f franck IN: fit A° 1631

Driburg. No. 1. „*Allegorie:*"

D° ffranck fecit
A° 1633

Dessau, Schloss. „*Speisung der Fünftausend:*"

D° ffranck INVENTOR
et fecit A° 1634.

Frans Francken der jüngere war aus der Schule seines Vaters hervorgegangen. Er arbeitete etwa anderthalb bis zwei Jahrzehnte, bis 1616, neben und mit dem Vater. Bilder beider Künstler aus dieser Zeit werden also manches näher Verwandte haben und man wird in Zweifelsfällen nicht leicht die Entscheidung treffen können. Doch ist der Sohn jedenfalls der bedeutendere Künstler gewesen, und ihm sind denn auch weitaus die Mehrzahl der unter dem Namen Frans

Francken erhaltenen Bilder zugeeignet. Auch die hier vorliegenden sechs Stücke sind ihm zugetheilt worden. Was die künstlerische Entwickelung des Sohnes betrifft, so bewegt sich dieselbe vom Boden der alten Farbenhaltung, die durch braun, grün und blau bestimmt wird, fort zu einer mehr stimmenden Gesammthaltung; auch nimmt man ein glückliches Eingehen auf die Natur, neben der überkommenen akademischen Art, und später bisweilen ein Eindringen manieristischer Aeusserlichkeiten wahr. Dieser Bewegung entsprechend könnte man, unter Anlehnung an die durch Jahreszahlen bestimmten Werke, vielleicht den Versuch machen, die Arbeiten des Meisters in einer geschichtlichen Folge zu ordnen; die hiesigen Bilder würden sich dann etwa so bestimmen lassen:

422. „*Galatea*,"
426. „*Die drei Könige*,"
424. „*Joseph's Sarg und der Untergang*,"
425. „*Joseph's Sarg*,"
423. „*Midas*,"
427. „*Hochzeitsmahl*."

Während bei der „*Galatea*" die alten Töne noch in aller Härte sich zeigen, ist der landschaftliche Theil auf dem „*Hochzeitsmahle*" schon sehr verändert, ruhiger und tiefer in den Tönen gestimmt. Auf dem „*Untergang der Aegypter*" No. 424 sieht man Gestalten und Köpfe, die ungemein glücklich nach der Natur gemalt sind, während sonst die akademische Art den Charakter des Bildes bestimmt. Das erwähnte Hamburger Stück von 1621 zeigt mancherlei manieristische Züge bei sehr sauberer Malerei, saftigen Farben und vermittelten Tönen. Das Brügger Bild von 1628, welches sonst in der ganzen Anordnung und Zeichnung, wie im Typus der Figuren den hiesigen Stücken entspricht, thut dann nach der Richtung malerischer Vermittelung und Verschmelzung hin einen sehr erheblichen Fortschritt dar, und noch entwickelter zeigt sich der Meister unter andern auf zwei Bildern des Museums zu Berlin, einem „*Oelberg*" und einer „*Fusswaschung*" (No. 651 A und B.), sowie besonders auf einem Bilde in Brüssel (No. 197.), welches den „*Solon beim Crösus*" darstellt. Dies letztere Bild dürfte einer ziemlich späten Zeit des Meisters angehören, da

bei der zu grosser Fertigkeit gelangten Malerei sich eine gewisse starke Absichtlichkeit und Aeusserlichkeit verräth, die den Ausgang der ganzen Kunstrichtung andeuten. Als sein Hauptwerk wurde bereits das grosse „*allegorische Gemälde*" in Driburg hervorgehoben.

Die beiden Bilder No. 424 und 425 stellen denselben Gegenstand dar: „*Wie die Juden, durch das rothe Meer gezogen, den Sarg mit den Gebeinen Joseph's öffnen und wie im Hintergrunde, während Moses Stab und Hand erhebt, die Aegypter untergehen.*" (I. Mos. 50, 25. II. 13, 20.) Auf dem Bilde No. 425 fehlt jedoch der rechte Theil der Darstellung, indem das rechte der drei Brettchen, aus denen die Tafel zusammengesetzt war, verloren gegangen ist; in diesem Zustande befand sich das Bild zuletzt schon zu Salzdahlum, doch war es 1738 in dem ursprünglichen Zustande, wie aus den in dem handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 angegebenen Maassen hervorgeht, angekauft worden. Ein drittes Gemälde desselben Gegenstandes befindet sich, wie schon weiter oben erwähnt wurde, in der Kunsthalle zu Hamburg, wohin es 1879 mit dem Joh. Amsinck'schen Vermächtniss gelangt ist.

Ein Theil der in öffentlichen Sammlungen befindlichen Werke der Francken musste leider bei der vorliegenden Untersuchung ausgeschlossen bleiben, da dieselben theils zu hoch, theils zu dunkel hängen. Dahin gehören z. B. die beiden wichtigen Bilder in Antwerpen (No. 157 und 158.), die nur nach den Mittheilungen des dortigen Katalogs berücksichtigt werden konnten, ferner die acht Stücke in Gotha, die zudem so befestigt sind, dass man sie nur mit grossen Umständen herabnehmen könnte, dann einige Bilder beim Fürsten Liechtenstein in Wien, in Augsburg, in Schleissheim und manche noch an anderen Orten.

Zu bemerken ist noch, dass der Stempel auf der Rückseite von No. 426 sich ohne Zweifel auf den Verfertiger der Kupferplatte bezieht. Doch dürfte dieser Peter Stas ein andrer, vielleicht der Vater von dem gleichnamigen „Plaetdrucker Peeter Staes" sein, der im Jahre 1655/6 in die Lukasgilde zu Antwerpen aufgenommen wurde. (Liggeren II. 269 und 273.)

Derselbe Stempel findet sich auch in die Platte des Bildes No. 437 von Otto Venius eingeschlagen; siehe S. 36/7.

Ein Nachahmer von Frans Francken dem jüngern, Anfang des XVII Jahrhunderts.

No. 416. „*Die Anbetung der Könige.*"

Mit dem Vermächtniss der Frau von Reinike im Jahre 1868 ist dies Bild ohne Künstlernamen in das Museum gekommen, jedoch findet es sich in dem Blasius'schen Kataloge von demselben Jahre bereits unter dem Namen des Civetta und zwar mit der Bemerkung angegeben, dass es mit „einem Käuzchen in einer Nische" bezeichnet sei. (S. oben S. 44 ff.) Allein Hendrik met de Blesse ist ein Meister, der noch stark in der mittelalterlichen Formenwelt steckt und der mit diesem Werke, welches seinem ganzen künstlerischen Charakter nach erst um das Jahr 1600 entstanden sein kann, nichts gemein hat. Eulen, in ähnlicher Weise angebracht, kommen auf verschiedenen anderen Gemälden vom Ende des sechszehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts vor — wie z. B. auch links oben auf der hiesigen Landschaft No. 645 von Jan Breughel dem älteren, — die jeden Gedanken an den „Meister mit der Eule" ausschliessen. Das vorliegende Bild erinnert in Auffassung und Styl sehr bestimmt an Frans Francken den jüngeren, doch weicht es wieder von der Art dieses Meisters dadurch ab, dass die Farbenhaltung gleichmässiger und ruhiger ist, da die hellen, etwas herausfallenden Töne der Gewänder, die Frans Francken eigen sind, hier fehlen. Da aber sonst die Verwandschaft eine enge ist, wird man das Bild dahin bezeichnen dürfen, dass man den Meister desselben einen Genossen, Schüler oder Nachahmer von Frans Francken dem jüngeren nennt.

Peter Schaubroek,
arbeitete zu Anfang des XVII Jahrhunderts.

No. 632. „*Die Predigt des Johannes.*" — Bez. am r. Bildrande in der Mitte, auf dem Baumstumpf:

PE SCHAVBROEK.

Der letzte Blasius'sche Katalog von 1868 gab an, dass in der Bezeichnung des Bildes hinter dem Namen noch die Jahreszahl 1592 stände. Eine sehr genau durchgeführte Untersuchung hat jedoch ergeben, dass hier ein Irrthum obgewaltet haben muss; es findet sich nichts von einer Jahreszahl.

An sicheren Nachrichten über diesen Künstler fehlt es gänzlich; denn was Nagler mittheilt, stammt nicht aus alten glaubwürdigen Quellen. Auch kennt man nur noch einige wenige Bilder seiner Hand: einen „*Brand von Troja*" in der Gallerie zu Wien (I Stock. Grün. Cab. No. 54.), der die Jahreszahl 1605 trägt und ein gleiches Stück ohne Jahreszahl zu Kassel (No. 174.), nächstdem eine „*Landschaft*" in Schleissheim (No. 729.) und vielleicht noch das eine oder andere Bild im Privatbesitz. (S. Parthey, deutscher Bildersaal.) Weder die Gildebücher der vlämischen Städte, noch die alten Handbücher zur niederländischen Kunstgeschichte führen diesen Künstler auf, und selbst auch bei Hoet-Terwesten (Catalogus of naamlyst van schilderyen etc.) kommt der Name nicht vor. Dass namentlich in den Antwerpener Liggeren Peter Schaubroek nirgends genannt wird, ist auffällig, denn das vorliegende Bild versetzt den Meister in die Gruppe derjenigen Maler, die durch Jan Breughel, Vinckboons und deren Genossen bestimmt werden. Doch zeigt das Bild, bei aller Sauberkeit und Feinheit der Einzelausführung, ein Streben nach grösserer Mannigfaltigkeit der Farben und Töne und nach einer stimmungsvollen Verschmelzung derselben: es möchte daher wohl auch kaum vor 1605 bis 1615 entstanden sein. Das Wiener Bild, welches in der Art des Höllenbreughel gehalten ist, entspricht in seinem figürlichen Theile dem vorliegenden Stücke.

Hoffentlich kommt irgendwoher, aus einem Archive, noch Licht auf die Herkunft und das Leben des ausgezeichneten Künstlers.

Pieter van Hulst,
† 1628.

No. 655. „*Eine vlämische Kirmess.*" — Bez. l. in halber Bildhöhe am Balken:

P · V · HVLST · 1628.

Diesen Namen, jedoch ohne weitere Angaben und Zusätze als dass aus dem P. der Vorname Peter gemacht war, nämlich lediglich „Peter van der Hulst" trug das Bild schon in Salzdahlum. (III. Gall. No. 27.) Später muss es zurückgestellt gewesen sein, denn die Pape'schen Kataloge führen es nicht auf. In den Barthel'schen Katalogen und dem Blasius'schen von 1867 ist die Jahreszahl in der Bezeichnung des Gemäldes statt 1628 mit 1682 angegeben, und danach der Künstler näher als jener Pieter van Hulst bezeichnet worden, welcher in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts arbeitete, der bei seiner Aufnahme in den „Schilderbent" zu Rom den Beinamen „Zonnebloem" erhielt und angeblich 1708 starb. (Vergl. Kramm III. S. 768.) Der Blasius'sche Katalog von 1868 stellte jedoch die richtige Jahreszahl in der Bezeichnung des Bildes mit 1628 wieder her, und damit entfiel die Möglichkeit, dasselbe mit jenem Peter van Hulst in Beziehung zu bringen. Die Benennung lautete demnach einfach „Pieter van Hulst" mit dem Beisatze „Lebensverhältnisse unbekannt" und der Anmerkung, dass das Bild nicht jenem andern van der Hulst zugeschrieben werden könne. Dies bestätigt zum Ueberfluss etwa auch die „*Dorfansicht*" dieses zweiten van der Hulst, die das Städel'sche Institut in Frankfurt (No. 297.) besitzt und die mit dem Monogramm des Meisters und der Jahreszahl 1652 bezeichnet ist; sie gehört einem späteren holländischen Künstler an.

Man wird nun bemerken, dass die Bezeichnung des vorliegenden Gemäldes nur P. V. Hulst lautet, dass im Kataloge

aber der Vorname schon bestimmt als Pieter angegeben wurde, und dass es nur Zufall sein kann, wenn dieser Vorname wirklich der richtige ist. Denn in den Handbüchern findet sich immer nur der eine P. van der Hulst-Zonnebloem, der eben der Maler dieses Bildes nicht sein kann. Es musste deshalb in Frage kommen, ob nicht andere Wege sich darbieten möchten, um einem P. van Hulst auf die Spur zu kommen, der 1628 das vorliegende Werk gemacht haben kann.

Sieht man dasselbe auf seine künstlerischen Eigenschaften und unter dem Gesichtspunkte kunstgeschichtlicher Beziehungen an, so wird man zu der Meinung gelangen müssen, dass es der vlämischen Schule insbesondere der Schule von Antwerpen angehört, und dass es ein sehr beachtenswerthes Denkmal für die Entwickelungsgeschichte der Landschaft wie der malerischen Behandlungsart in dieser Schule ist. Um sich hiervon zu überzeugen, hat man gerade im herzoglichen Museum eine vorzügliche Gelegenheit, da dasselbe an Landschaften und verwandten Werken der vlämischen Schule vom Ende des sechszehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts reich ist. Beobachtet man dieselben genauer, so zeigt sich vornehmlich, dass die Behandlung endlich von der feinen, zeichnerischen und spitzen Art zu einer beträchtlichen Breite übergeht und dass die Neigung hervortritt, die einzelnen Farben, welche bisher klar und bestimmt neben einander gesetzt wurden, zum Theil, besonders durch vermittelnde Schattentöne zu verschmelzen; die Behandlungsart wird also eine mehr koloristische, eine mehr im engeren Sinne malerische. Abgesehen von der inneren Nothwendigkeit eines solchen Ganges ist diese Wandlung in Antwerpen vornehmlich durch das Auftreten von Rubens, der damals alle künstlerischen Kräfte aufregte und zum Theil in seine Bahnen lockte, zu erklären. Ein wichtiges Zeugniss für dieselbe ist nun aber eben das vorliegende Gemälde des P. van Hulst von 1628, welches schon eine beträchtliche Breite, eine starke koloristische Neigung in der ganzen Behandlungsart, ein erfolgreiches Streben nach Rundung und Fülle der einzelnen Gegenstände, wie nach perspektivischer Vertiefung und Luftperspektive, eine Erweiterung der Farbentöne besonders im Baumschlag und dergleichen

mehr zeigt, bei Festhaltung der Ueberlieferungen der Schule in der Wahl und Auffassung des Gegenstandes selbst.

Wenn man hiernach nun die „Liggeren" zu Rathe zieht, so muss man berücksichtigen, dass der Name P. V. Hulst ebensowohl „van Hulst" als „Verhulst" gesprochen und geschrieben worden sein kann, wie denn ehedem in den Niederlanden häufig das „van der" in „ver" zusammengezogen und als Vorsetzsylbe angewendet wurde; so ist van der Meulen und Vermeulen, van der Bruggen und Verbruggen u. s. w. ein und derselbe Name. In den „Liggeren" (I. S. 288.) findet sich nun unter dem Gildejahr 1583/4 ein Peeter van Hulst als Malerlehrling bei Ghielis Vinbons eingeschrieben; ferner wird ein Maler Peeter Verhulst in den Rechnungen des Gildejahres 1625/6 als Meister eines Lehrlings Fr. Coeschott genannt und endlich werden in den Rechnungen des Gildejahres 1627/8 als „dootschulden" 3 Gulden 8 Stüber für den Maler Pieter Verhulst angeführt, der hiernach also in der Zeit vom September 1627 bis dahin 1628 gestorben ist. Die Thätigkeit des Meisters ist demnach durch die Jahre 1584, wo er in die Lehre trat, und 1628, wo er starb, bestimmt. Er ist hiernach etwa 60 Jahre alt geworden und das vorliegende, mit dem Todesjahre desselben bezeichnete Bild dürfte vermuthlich wohl sein letztes Werk gewesen sein. Leider fehlt es bis jetzt an andern beglaubigten Werken von ihm, wodurch eine weitere Anschauung seines künstlerischen Wirkens zu gewinnen wäre. Um so mehr wird man das hierselbst vorhandene Bild als das einzige Denkmal seiner Thätigkeit, welches ihm eine sehr zu achtende Stelle in der Geschichte der niederländischen Malerei sichert, zu schätzen haben.

Pieter van Hulst ist nicht zu verwechseln mit „Peeter Verhulst, alias Floris" aus Mecheln, der 1589 Freimeister in Antwerpen wurde und 1596 Jan Wildens in die Lehre nahm (Ligg. I. S. 331, 394.); und ebensowenig mit jenem Verhulst, der, wie Rubens in dem Briefe vom 15 März 1640 (Sainsbury, Unpublished papers etc. S. 267.) sagt, nach einer seiner Zeichnungen eine Ansicht vom Escurial gemacht hatte, und nur zu den gewöhnlichen Malern in Antwerpen gehörte.

David Teniers der ältere,
1582—1649.

No. 657. „*Landschaft mit einem Bergschloss.*"

Die Echtheit des Bildes wird durch andere landschaftliche Gemälde des Meisters bestätigt, namentlich durch jene drei grossen, mit des Künstlers Monogramm bezeichneten Stücke, welche die Nationalgallerie in London besitzt. Insbesondre ist die „*Felsenlandschaft*" (No. 949.) im Charakter dem vorliegenden Bilde ganz verwandt, wenn auch der grüne Ton des Mittelgrundes noch gemässigter ist. Das vorliegende Werk lässt übrigens völlig erkennen, wie der ältere Teniers das in der ganzen Schule rege Bestreben nach grösserer Mannigfaltigkeit und Naturwahrheit wie nach malerischer Verschmelzung der Töne mit Glück theilt und fördert, und wie er hiermit in Verbindung eine breitere Behandlung annimmt. Das Bild möchte wohl spätestens in die Zeit bis 1630 zu setzen sein. Nach diesem Zeitpunkte treten in den Werken des älteren Teniers die Einflüsse seines Sohnes und die des Rubens sehr deutlich hervor, wie das z. B. die Stücke im Belvedere zu Wien darthun, von denen eines die Jahreszahl 1633 und mehrere andere die Jahreszahl 1638 tragen.

Cornelius de Bie (S. 140.) giebt die ersten Nachrichten über den älteren David Teniers, welche durch die Liggeren und andere Urkunden bestätigt und ergänzt werden. Er trat 1595 in die Lehre (Ligg. I. S. 381.), ward 1606 Meister (S. 434.), heirathete 1608 (S. 387.) u. s. w. Hierdurch wird auch die Angabe des de Bie, dass er ein Schüler von Rubens gewesen sei, berichtigt. Bei F. J. van den Branden (S. 752/6.) sind die Lebensnachrichten zusammengestellt.

Cornelis de Vos der ältere,
1585—1651.

No. 112. „*Allegorie auf die Nichtigkeit des Reichthums.*" — Bez. unten in der Mitte, auf dem Sacke:

C. D. VOS.

Die anscheinend aus irrigen Nachrichten bei Nagler (Künstl. Lex. XX. S. 552.) geschöpfte Angabe des letzten Blasius'schen Kataloges, von 1868, dass Cornelis de Vos ein Schüler des van Dyck gewesen sei, bedarf kaum der Berichtigung. Im Jahre 1599, wo van Dyck das Licht der Welt erblickte, wurde Cornelis de Vos, der 1585 zu Hulst geboren war (Vergl. Fr. J. van den Branden. S. 639 und 642.), schon als Lehrling des David Remeeus bei der Lukasgilde zu Antwerpen eingeschrieben. Im Jahre 1608 wurde er als Meister in die Gilde aufgenommen. Die erstaunlichen Leistungen, mit denen Rubens damals zu Antwerpen auftrat, zogen auch Cornelis de Vos in die Bahnen der Anhänger und Nachfolger des grossen Meisters, wie das namentlich auch aus dem vorliegenden Bilde sich mit Deutlichkeit ergiebt. Im Jahre 1619 auf 20 war er Vorsteher der Lukasgilde und im Jahre 1651 starb er. (Liggeren I. S. 409 ff. und Katal. des Museums zu Antwerpen.) Der Meister wird zum Unterschied von einem gleichnamigen Künstler, der 1633/4 als Meister in die Lukasgilde trat und als „stoffeerder" (Staffirer) bezeichnet wird, (Ligg. II. S. 54.) der ältere genannt.

Querfurt beschreibt das vorliegende Bild folgendermassen: „Ein Frauenbild, neben sich einen Knaben und ein Mädchen stehen habend, die *Eitelkeit der Welt* durch eine Wasserblase fürbildend, sehr schön gemahlet, nebst der übrigen dabei befindlichen Ordonance." Im handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 heisst es: „*Rubens seine Frau und zwei Kinder stellen die Eitelkeit*

vor." Bei Eberlein (I Gall. No. 196.) ist die allegorische Beziehung ganz weggefallen und das Gemälde als „*die Familie des Rubens*" beschrieben. Seitdem ist es in allen Verzeichnissen der Sammlung unter dieser oder einer dasselbe bedeutenden Benennung aufgeführt worden. Diese Benennung ist jedoch gänzlich unhaltbar.

Rubens war zweimal verheirathet und er hatte im ganzen sieben Kinder. Wer von diesen Personen soll denn nun hier abgebildet sein? Von Isabella Brant besass Rubens die beiden Söhne Albrecht und Nikolaus, 1614 und 1618 geboren. Diese drei sind hier nun bestimmt nicht dargestellt. denn das eine der Kinder, das rechts stehende, ist ein Mädchen; auch stimmen die bekannten Bildnisse Isabella's und ihrer beiden Söhne mit den Köpfen des Gemäldes schlechterdings nicht überein. Es müsste also Helene Fourment und zwei von deren Kindern dargestellt sein. Helene hatte fünf Kinder: Klara Johanna, geboren 1632, Franz, geboren 1633, Isabella Helene, geboren 1635, Peter Paul, geboren 1637 und Constanze Albertine, die nach des Vaters Tode 1641 geboren wurde. (Verachter, Généal. de P. P. Rubens etc. S.15/6. Prüft man nun das Alter der dargestellten Personen, so scheint das Mädchen etwa 8, der Knabe 7 und die Mutter etwa 35 Jahre alt zu sein. Als die beiden ältesten Kinder der Helene etwa in jenem Alter standen, also 1640, war diese selbst 26 Jahre alt, und als diese 35 Jahre alt war, also 1649, waren ihre Kinder und zwar die Mädchen der Reihe nach 17, 14 und 8, die Knaben 16 und 12 Jahre alt; ausserdem war sie bereits nicht mehr die Wittwe des Rubens, sondern die Frau eines Andern, und aus der Kunstgeschichte, wo man ihr bis zum Tode ihres berühmten ersten Gatten so oft begegnet, verschwunden. Jene thatsächlichen Altersverhältnisse von Helene Rubens und ihren Kindern sind nun mit den Altersverhältnissen der von Cornelis de Vos dargestellten Personen nicht in Uebereinstimmung zu bringen.

Allerdings scheint das Mädchen ein recht Rubens'sches Köpfchen zu haben, und man nehme deshalb einmal an, es sei Klara Johanna in ihrem neunten Jahre. Dann ist man vor die Frage gestellt, ob die Frau 26 Jahre alt, und ob sie

Helene Fourment sein könne. Niemand wird angesichts des Bildes von Cornelis de Vos annehmen können oder glauben wollen, dass die Dame, die hier abgebildet ist, erst 26 Jahre alt sei; man müsste also annehmen, dass der Maler, anstatt wie sonst üblich zu schmeicheln, hier seinen Gegenstand erheblich zu alt gemacht habe. Keiner aber, der die Züge der Helene Fourment kennt, wird sich einreden lassen, dass hier eine Aehnlichkeit mit dieser vorliege. Rubens hat diese seine zweite Frau, während der zehn Jahre ihres Zusammenlebens, nicht allein oft und in den verschiedensten Anzügen und Aufzügen gemalt, — man kennt fast zwei Dutzend solcher Bildnisse in öffentlichen Sammlungen — sondern sie auch fort und fort als Modell benutzt, so dass man ihr in seinen übrigen Gemälden aus dieser Zeit auch immer begegnet. Es ist deshalb eigentlich ganz unmöglich sie zu verkennen. In der Frau auf dem Bilde von Cornelis de Vos wird sie aber Niemand erkennen. Ausserdem sprechen hiergegen ganz bestimmte einzelne Thatsachen. Helene Fourment hatte, wie z. B. die fünf Bildnisse in der Pinakothek zu München (No. 260, 275, 279, 287 und 920.) bezeugen, goldblondes Haar, sie hatte blaue etwas ins graue fallende Augen und schöne, wie Waagen gelegentlich der Beschreibung des Bildes in Windsor mit Recht besonders hervorhebt (Kunstwerke in England. I. S. 172.), sogar sehr zierliche Hände. Die Frau auf unserem Bilde hat dunkelbraunes Haar, ebensolche Augen und ganz auffallend grosse und derbe Hände. Also auch entscheidende Einzelheiten der Personalbeschreibung stimmen nicht. Man wird deshalb sich überzeugen müssen, dass Helene Rubens mit ihren Kindern auf dem Bilde des Cornelis de Vos nicht dargestellt, dass die bisherige Bezeichnung eine irrthümliche sei. (Vergl. auch M. Rooses, Geschiedenis. S. 536.)

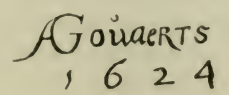
Zu ergründen, wer die dargestellten Personen wirklich seien, dürfte als eine Aufgabe erscheinen, zu deren Lösung alle Anhaltspunkte und Mittel noch fehlen. Dagegen wird man unter diesen Umständen auf die allegorische Bedeutung des Bildes hingewiesen. Man sieht da eine Menge von Prunkgeräthen, Kostbarkeiten, Schaumünzen und anderen Reichthümern, und man fragt sich, was diese Dinge denn

eigentlich sagen sollen. Sollen sie lediglich den Reichthum der Familie veranschaulichen? Dagegen spricht die Beschäftigung der Kinder. Der Knabe, mit dem einen Fusse auf einem Sack mit Schaumünzen stehend, bläst Seifenblasen, und das Mädchen nimmt hieran einen neugierig freudigen Antheil, während die Mutter ihr Haupt, einer nachdenklichen Stellung entsprechend, auf den Arm gestützt hält und befriedigt zu lächeln scheint. Berücksichtigt man die Neigung der damaligen Zeit für Allegorien und allegorische Beziehungen, so wird man anerkennen, dass die alte Angabe von Querfurth richtig ist. Das irdische Glück und der äusserliche Reichthum sind oft schon mit einer Seifenblase verglichen worden, die auch so schön und reich glänzt, und doch mit Einem Male in ein nichts zerstäubt. Der allegorische Gedanke des Bildes ist also der, dass, während die Mutter in Mitten des Reichthumes, der die Familie umgiebt, sich einer befriedigten Stimmung überlässt, die Kinder durch ihr unschuldiges Spiel sie an die seifenblasenartige Vergänglichkeit irdischen Glückes erinnern.

Cornelis de Vos liebte solche Allegorien darzustellen, und es mag in diesem Betrachte an das Bild, wie „*die Zeit den Landbau durch die Tugend krönen lässt*" in Rotterdam (No. 229.) erinnert werden. Auch auf diesem Gemälde, wie nicht minder auf solchen heiliger Gegenstände hat der Künstler eine Menge Prunkgeräthe, ähnlich wie auf dem vorliegenden Bilde, entfaltet, und es scheint dies eine ganz besondere Liebhaberei desselben gewesen zu sein; das Museum zu Antwerpen bietet hierfür mehrere sehr geeignete und belangreiche Beispiele. (No. 104, 107 ff.) S. hier auch S. 58.

Abraham Goyaerts,
1589—1626.

No. 656. „*Waldlandschaft mit den Figuren der vier Elemente u. s. w.*" — Bez. unten in der Mitte:



Unter diesem Namen, jedoch irrig mit der Jahreszahl 1614, wird das Bild schon im Salzdahlumer Katalog (II. Gall. No. 125.) aufgeführt. In den Pape'schen Verzeichnissen fehlt es, offenbar weil es damals im Museum nicht aufgehängt war, dagegen enthalten die Barthel'schen Kataloge und der Blasius'sche von 1867 das Bild, jedoch lassen sie in der Angabe der Bezeichnung die Jahreszahl ganz weg und nennen danach, obwohl in der Bezeichnung der Anfangsbuchstabe des Vornamens deutlich mit A. angegeben wird, einen Johann Baptist Govaerts, ohne Zweifel nach Nagler's Künstlerlexikon, wo nur dieser eine Govaerts verzeichnet steht, als Meister des Bildes. Dieser Johann Baptist ist aber 1746 im Alter von 45 Jahren gestorben, und so berichtigte denn der Blasius'sche Katalog von 1868 die Benennung, indem er als Meister richtig „A. Gowaerts" anführte, jedoch mit dem Beisatze „Lebensverhältnisse unbekannt" und der Anmerkung, dass das Bild nicht jenem Johann Baptist zugeschrieben werden könne; die Jahreszahl in der Bezeichnung wurde richtig mit 1624 angegeben.

Schon aus den Antwerpener Liggeren (I. S. 442. 572 u. s. w.) ergab sich ein allgemeiner Lebensumriss des bis dahin ganz unbekannten Abraham Goyaerts, dessen Name auch Govart, Goyvaerts, Godevarts, Gowaerts etc. geschrieben wird; nachdem aber neuerdings F. J. van den Branden (S. 461/2.) aus den Schriftsachen der dortigen „Weeskamer" urkundliche Mittheilungen gemacht hat, ist das Lebensbild des Meisters ziemlich erschöpfend gezeichnet.

A. Govaerts lehnt sich an Jan Breughel und ist vielleicht sogar dessen Schüler gewesen. Das Verhältniss beider Künstler zueinander kann aus dem vorliegenden Bilde und dem neben demselben hängenden Jan Breughel's, welches denselben, übrigens in der brabanter Schule damals ziemlich beliebten Gegenstand behandelt, besonders gut ersichtlich werden; bei vieler Uebereinstimmung und Aehnlichkeit steht doch Govaerts hinter Breughel in der Feinheit der Durchführung, namentlich der Blumen zurück.

Ausser dem hiesigen Bilde ist von Arbeiten des Govaerts zunächst noch eines im Museum zu Bordeaux (No. 18.) anzuführen; es stellt eine Landschaft mit einer „*Rast der Diana*"

vor. In seinem künstlerischen Charakter stimmt es mit dem hiesigen Bilde völlig überein; der figürliche Theil desselben hat zwar gelitten, doch erkennt man, dass er ursprünglich nur weniger gelungen war. Auch bei dem hiesigen Bilde sind die Figuren der schwächere Theil, wie man trotz einiger Uebermalungen der vorderen Gruppe erkennt. Das Bild in Bordeaux ist mit dem Namen Govaerts und der Jahreszahl 1614 bezeichnet. Weder der dortige Katalog noch Clément de Ris in seinem Buche „Les musées de province" (Paris 1872. S. 90.) sind in der Lage irgend etwas Weiteres zu sagen. Letzterer fragt geradezu: „Wer ist dieser Govaerts? Nirgends findet man eine Spur von ihm." Dann macht er den Versuch das Werk, welches er wichtig (important) nennt, mit dem Gemälde eines Hendrik Govaerts († 1720) im Museum zu Antwerpen (No. 178.) in Beziehung zu bringen, aber er muss sich selbst sagen, dass dies doch unzulässig sei. „In der That, fügt er hinzu, liegt hier ein Räthsel vor, und ich wünsche, dass Andere mit mehr Glück es lösen." Durch die in Vorstehendem gemachten Darlegungen wird der Sachverhalt klar gestellt.

Eine „*Waldlandschaft mit Jägern*" in der Universitäts-Sammlung zu Göttingen entspricht in der Art der Landschaft und der Behandlung ganz dem vorliegenden Bilde; auch sind die Figuren weniger sicher gezeichnet, der eine Hund ist sogar recht unbeholfen und schwach. Das Werk ist „A. Govaerts" bezeichnet.

Der Katalog des Haager Museums führt unter No. 35 eine „*Waldlandschaft*" auf, die „A. Govaerts 1612" bezeichnet ist, aber er kennt den Antwerpener Künstler dieses Namens nicht und giebt deshalb über den Meister des Bildes nur haltlose und unbestimmte Mittheilungen. Es liegt hier ein drittes Werk des Abraham Govaerts vor; dasselbe ist in der Gesammthaltung etwas dunkler und schwerer als das hiesige Werk, auch erscheinen die Figuren ebenfalls minder gut.

Zwei weitere kleine „*Landschaften*," Gegenstücke, deren jede mit dem Namen A. Govaerts bezeichnet ist, in der Gallerie zu Augsburg (No. 511 und 574.) dürften der früheren Zeit des Meisters angehören; doch ist ein sicheres Urtheil sehr er-

schwert, da beide Bilder in dunkeln Ecken festgeschraubt sind.

Nach K. Woermann (Zeitschr. f. bild. Kunst 1881. S. 59.) besitzt auch die Brera in Mailand ein Bild des Meisters mit der Jahreszahl 1615; es muss dies eine neuere Erwerbung sein, denn bei meiner letzten Anwesenheit in Mailand im Jahre 1873 war dasselbe noch nicht da, auch führt es der damalige Katalog nicht auf.

Ueber das hiesige Bild handelte auch Alfred Michiels in der „Gazette des beaux arts" von 1868. I. S. 119 ff.

Govaerts hinterliess eine erhebliche Anzahl angefangener Arbeiten, die von verschiedenen Meistern, Kaspar Adriaenssens, Ambrosius Francken dem jüngeren, Franz Francken dem jüngeren und andern vollendet und zum Theil mit Figuren versehen wurden. (Branden. S. 462.) In seinem Leben scheint er jedoch, wie man aus den mitgetheilten Beobachtungen schliessen muss, fremde Hände zur Staffirung seiner Landschaften nicht benutzt zu haben.

Daniel Seghers,
1590—1661.

No. 862. „*Blumenstück mit dem Standbildchen der Madonna.*" — Bez. r. unten:

D. Seghers. Soc^{tis} JESV

No. 863. „*Blumenstück mit der Büste einer Heiligen.*" Gegenstück zum vorigen Bilde.

Die sichern Nachrichten über diesen Meister sind im Antwerpener Kataloge vereinigt. Siehe auch die Mittheilungen

A. Pinchart's im Messager des sciences hist. etc. 1868. S. 341 ff., wo auch unter anderm das kleine Lobgedicht Vondel's auf den Meister (Poëzy. Franeker. 1632. II. S. 359.) abgedruckt ist. Der Name findet sich auch häufig Zeghers geschrieben, und in beiden Schreibweisen mit und ohne h hinter dem g.

Geeraard Zegers,
1591—1651.

No. 463. „*Ein Göttermahl.*"

No. 464. „*Die Entführung der Europa.*"

Durch die Mittheilungen von Th. van Lerius im „Album der St. Lukasgilde" (Antwerpen 1855. S. 57.) und die weiteren Angaben des Antwerpener Kataloges werden die irrigen Nachrichten zur Lebensgeschichte des Meisters, die sich mehrfach und auch in den älteren Verzeichnissen der hiesigen Sammlung finden, berichtigt.

Beide Bilder sind im handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 unter dem Namen des „Gerhard Segers" aufgeführt, und es muss befremden, dass bei Eberlein (I. Gall. No. 43.) das „*Göttermahl*" den Namen des Daniel Seghers trägt, von dem die Sammlung die beiden eben genannten Blumenstücke besitzt. Der erste Blasius'sche Katalog stellte nun auch „*die Entführung der Europa*," die bis dahin im Vorrath sich befunden hatte, als Werk des Daniel ein, und erst die zweite Ausgabe, von 1868, gab den beiden Bildern die alte Bezeichnung zurück. Das „*Göttermahl*" war 1738, die „*Entführung*" bereits früher erworben worden.

Beide Bilder sind ohne allen Zweifel nach 1620, wo der Meister von längeren Reisen in die Niederlande zurückgekehrt war, entstanden. Sie lassen vollkommen erkennen, wie Zegers ursprünglich den Akademikern zugehörte und später den Bahnen von Rubens nachstrebte. Das „*Göttermahl*" ist breit, zum Theil in naturalistischer Weise gemalt und erinnert in einigen Stücken, besonders dem braunen Ton auf der linken

Seite der Darstellung selbst an Jordaens. Die „*Entführung*" zeichnet sich durch eine grosse Farbenpracht, die sich unmittelbar an die Art von Rubens lehnt, aus.

Jakob Jordaens,
1593—1678.

No. 108. „*Ein Studienkopf.*"

No. 465. „*Anbetung der Hirten; halbe Figuren.*"

No. 466. „*Heilige Familie sammt der Dreifaltigkeit.*"

No. 467. „*Das Mahl in Emaus.*"

No. 468. „*Das Bohnenfest.*"

No. 469. „*Demokrit und Heraklit.*"

Sämmtliche Bilder führen seit Eberlein den Namen des Jakob Jordaens. Das grosse Altarbild (No. 466.) ist im Jahre 1738 erworben, die übrigen Stücke zu nicht nachweisbaren Zeiten.

Jakob Jordaens ist in seinen Werken, wenn er auch in seiner Behandlungsweise meistens ganz unverkennbar ist, doch ungleich. Dies mag sich aus mehreren Umständen erklären. Er war ein Schüler Adam van Noort's und sah schon als Jüngling von etwa 16 Jahren das grossartige Auftreten von Rubens mit an. Er folgte dann dem Vorbilde dieses Meisters, mit dem ihn auch eine treue Freundschaft verband. Allein er überlebte Rubens um 38 Jahre und machte die Bewegungen der verfallenden Schule, die theils manieristischer Art waren, theils in die akademischen Wege zurückgingen, mit. So sind die Früchte seines langen, fünfundachtzigjährigen Lebens sehr verschiedene. Die vorliegenden Bilder dürften geeignet sein, die wesentlichsten Verschiedenheiten in den Arbeiten von Jordaens zu veranschaulichen.

Die „*heilige Familie*" (No. 466.) kann die Gruppe der grossen Altar- und kirchlichen Ceremonienbilder treffend vertreten, bei denen die Seele des Künstlers keinen wahren Antheil

nahm, und die deshalb in der Empfindung und im Ausdruck kalt und gleichgültig sind; auch folgte er in Bezug auf Erfindung und Anordnung den Gewohnheiten der Schule, wie das z. B. der Stich S. a Bolswerd's nach Geeraard Zegers „*Dreifaltigkeit etc.*" vom Jahre 1631 schon darthun kann. Dagegen zeigt der „*Christus in Emaus*" (No. 467.) ein warmes Gefühl und im Kopf des Christus einen begeisterten edlen Ausdruck, der selbst die unschönen Gesichtszüge adelt. In dieser Weise wusste Jordaens biblische Stoffe, die ihm nahe standen und die er menschlich einfach auffassen konnte, zu behandeln. Um diesen Gegensatz in der Auffassung und Durchführung von Gegenständen, die doch immerhin nahe verwandt sind, richtig zu würdigen, wird man berücksichtigen müssen, dass Jordaens zwar erst in hohen Jahren zum Protestantismus übertrat, doch vermuthlich schon längere Zeit dem Katholizismus und den eigenthümlich katholischen Stoffen der Malerei innerlich abgewandt war. Zu den Werken christlichen Inhaltes, deren Gegenstand ihn innerlich näher berührte, wird auch die „*Anbetung der Hirten*" (No. 465.) zu zählen sein; dies Bild ist in einem kleinen Umrisstich von Frau Picquet-Ramboz in den „Annales du musée etc." (II Coll. Sect. anc. Tome I. Taf. 57. Paris 1810.) mitgetheilt worden.

Dem Kreise der antiken Stoffe gehört der „*Demokrit und Heraklit*" (No. 469.) an, und endlich veranschaulicht das „*Bohnenfest*" (No. 468.) die Gruppe der Fest- und Schmausdarstellungen, die der Meister häufig und mit Vorliebe ausführte. Wiederholungen dieses letzteren Gegenstandes selbst kommen mehrfach in veränderter Anordnung vor, und zwar dürften einige derselben, wie namentlich die zu Kassel (No. 272.), München (No. 181.) und Wien (I Stock. Niederl. VII. No. 27.) einen nicht unerheblichen Vorzug durch die noch lebensvollere Darstellung, die gediegenere Malerei und die einheitlichere Stimmung verdienen. Eine Darstellung dieser Art hat auch P. Pontius nach Jordaens gestochen.

Sämmtliche vorliegende Stücke lassen die sehr grosse Fertigkeit der Malerei erkennen, über die Jordaens verfügte, wenn auch einige gediegener, andere wie namentlich das Bohnenfest flüchtiger ausgeführt sind. Eine Vorliebe für

lasirende Behandlung nimmt man fast durchweg wahr; schwere oft schmutzige, braune und schwarze Schattentöne zeigen sich überall, doch finden sich auch Halbschatten und Helldunkel. Neben edlen Zügen treten Uebertreibungen und Rohheiten auf, neben voller Innerlichkeit im Ausdruck seelenlose Aeusserlichkeiten; neben dem glücklichen Anschluss an Rubens auch die Ausartung der Rubens'schen Schule zum Manierismus; neben freier und glücklicher Beherrschung der menschlichen Gestalt in Bezug auf Haltung und Bewegung auch der Zwang des gestellten Modells, wie das z. B. sehr deutlich der Engel auf dem Altarbilde (No. 466.) rechts unmittelbar über dem heiligen Joseph veranschaulicht.

Das Museum besitzt auch mehrere Zeichnungen von der Hand des Jakob Jordaens.

Zu den Lebensnachrichten über den Meister, wie sie am besten im Antwerpener Katalog zusammengestellt sind, lässt sich noch hinzufügen, dass Jordaens in der Zeit zwischen 1646 und 1650 vom Stadtschultheissen in Antwerpen zu einer Strafe von 240 Pfunden verurtheilt wurde, „van dat hy eenighe schandaleuse geschriften geschreven hadde" (Messager des sciences hist. etc. 1868. S. 337.), und weiter zwischen 1651 und 1658 nochmals aus dem nämlichen Grunde zu 200 Pfunden 15 Schillingen (Branden. S. 838.). Erwägt man die Höhe der Strafen, die Zeitverhältnisse und Jordaens späteren Abfall von der katholischen Kirche, so wird man vermuthen müssen, dass der Inhalt dieser Aergerniss erregenden Schriften ketzerischer Art gewesen sei. Jordaens und seine Tochter Elisabeth starben bekanntlich gleichzeitig an der sogenannten Antwerpenschen Seuche. Ihre Leichen wurden auf dem protestantischen Kirchhofe zu Putte auf dem Gebiete der vereinigten Niederlande bestattet. Bei Gelegenheit der Rubensfeste im Jahre 1877 wurde auf diesem Grabe ein Denkmal errichtet. (Vlaam. School. 1877. S. 199.)

Lukas van Uden,
1595—1672.

No. 659. „*Landschaft mit einer Burg auf hohem Felsen.*"

Echte Werke des Meisters, nach denen man die Echtheit oder Unechtheit des hiesigen Bildes beurtheilen kann, finden sich unter andern in den Museen zu Dresden und Antwerpen. Uden schliesst sich noch jener Gruppe von vlämischen Landschaftern der älteren Schule an, deren Bilder jene drei, hier oftmals erwähnten Töne haben, doch strebt er eine glückliche Abstimmung und Verschmelzung dieser Töne an, wobei er zugleich zu einer breiteren Behandlungsweise übergeht. (Vergl. Bd. I. S. 40.) Diesen Eigenschaften entspricht das hier vorliegende Gemälde. Man wird also den landschaftlichen Theil desselben ohne Bedenken als eine Arbeit des Lukas van Uden anerkennen dürfen.

Anders verhält es sich aber mit der aus dem Eberlein'schen Verzeichnisse (II Gall. No. 63.) stammenden Angabe, dass die Figuren von „David Teniers" herrühren. Man weiss allerdings, dass Teniers der jüngere nicht selten die Uden'schen Landschaften mit Figuren ausstattete, und derartige Stücke finden sich insbesondere auch unter den Dresdener Bildern, aber die Figuren auf dem vorliegenden Stücke lassen durchaus die Meisterhand Teniers des jüngeren vermissen. Zudem sind diese Figuren, also der Wagen mit den Insassen und den drei Pferden wie die Gruppen rechts davon und zum Theil auch der Reiter links, eine fast ganz genaue Wiederholung des figürlichen Theils der Landschaft des Momper, No. 639, dessen Motiv nochmals auf der Momper'schen Landschaft No. 642 wiederkehrt. In beiden letzteren Fällen ist Jan Breughel der Urheber der Figuren. (Vergl. S. 39.) Gegen die Vorzüglichkeit und Sauberkeit der Ausführung derselben fallen die Figuren auf dem jetzt in Rede stehenden Bilde doch ab, und namentlich ein Vergleich zwischen diesem und dem Originale auf No. 639, nach dem sie kopirt sind, fällt sehr zu Ungunsten derselben aus. Man wird vermuthen dürfen, dass

sie Uden, nach jenem Bilde oder dem betreffenden Entwurfe Breughel's, selbst gemalt hat.

Die Lebensnachrichten über den Meister sind am besten im Antwerpener Kataloge vereinigt, doch giebt Branden (S. 688 ff.) einige Ergänzungen.

No. 658 s. bei Lukas van Valkenborgh, hier S. 21.

Abraham van Diepenbeeck,
1596—1675.

No. 475. „*Grablegung Christi.*"

No. 476. „*Kinderbacchanal.*"

Beide Bilder tragen seit Eberlein den Namen des Abraham van Diepenbeeck und zwar, was zunächst das erstere betrifft, gewiss mit dem vollsten Rechte. Es zeigt den Künstler als erfolgreichen Schüler von Rubens. Max Rooses (Geschiedenis. S. 500.) hält dies Stück sogar für eines der besten Werke des Meisters, von guter Anordnung und schöner Färbung.

Hinsichtlich des Gegenstandes ist Folgendes zu bemerken. Rubens hatte das Gemälde der „*Grablegung*" des Caravaggio, welches sich in der Chiesa nuova zu Rom, der nämlichen wo er selbst gemalt hat (Bd. I. S. 279 ff.), befand und das jetzt daselbst in der Vatikanischen Gallerie hängt, kopirt und zwar mit einigen Veränderungen, wie dies seine Art war. Diese Kopie befindet sich in der Liechtenstein'schen Gallerie zu Wien (No. 129.), und die Veränderungen lassen sich aus dem Vergleiche einer Photographie derselben (Phot. Galleriewerk von Miethke und Wawra Bl. 46.) mit dem Stiche P. Audouin's nach Caravaggio (Musée franç. École ital.) und selbst schon mit dem kleinen Umrisstich Normand's im 4 Bande der „Annales du Musée" (Paris 1803. Taf. 59.) oder dem kleinen Acquatinta-Stiche, den Saint-Non 1771 fertigte, deutlich erkennen. Einen Stich nach der Rubens'schen Kopie, jedoch wieder mit Veränderungen, hatte J. Suyderhoef gemacht. Nagler (Künstlerlex. No. 97.) gab an: „von Rubens nach einem Gemälde des M. A. da Caravaggio gezeichnet," woraus Wussin

(No. 107. Archiv f. d. zeichn. Künste. VII. und VIII.) folgerte, dass der Stich „nach Rubens Zeichnung" gemacht sei. Diese Meinung bleibt jedoch gänzlich zweifelhaft. Voorhelm Schneevogt (Neu. Test. No. 387/9.) kennt den Suyderhoef'schen Stich nicht, sondern erwähnt nur den von P. Aubry herausgegebenen, welcher jedoch lediglich eine Kopie des ersteren ist. Er macht dabei die Bemerkung: „Cette estampe est au musée de Brunswick". Das ist richtig, doch befindet sich daselbst auch der Suyderhoef'sche Stich. Es scheint nun, dass Abraham van Diepenbeeck seinem hier vorliegenden Gemälde diesen Suyderhoef'schen Stich zu Grunde gelegt, jedoch die Komposition wiederum verändert und sogar erweitert hat.

Was das zweite Bild betrifft, so trägt es den eigentlichen Charakter der Rubens'schen Schule nicht mehr, und es muss daher, da Diepenbeeck als ein sehr treuer Nachfolger des grossen Meisters bekannt ist, Zweifel anregen, ob es diesem Künstler wirklich zugehört. Da jedoch Diepenbeeck bis 1675, fünfunddreissig Jahre nach dem Tode von Rubens, lebte, so reicht er schon in eine Zeit hinein, wo die vlämische Schule zu den akademischen Vorbildern sich zurückwandte und auch verschiedene Anregungen seitens der holländischen Malerei erhielt. Vergleicht man dies Gemälde mit den „*Seifenblasen machenden Kindern*" des Kaspar Jakob van Opstal des jüngeren (S. 134/6.), so wird man die Uebereinstimmung in der ganzen Richtung beider, in der kunstgeschichtlichen Stufe und Stelle, die sie bezeichnen, anerkennen müssen. Diese Thatsache allein wird aber nicht genügen, um zu beweisen, dass das Bild nicht von Diepenbeeck herrühren könne, vielmehr scheint diese Möglichkeit doch offen zu sein, wenn man erwägt, dass Diepenbeeck bis in die Zeit hinein, wo Opstall auftrat, arbeitete, dass Gegenstände, wie der vorliegende, damals äusserst beliebt waren, und dass die Behandlung in den mit Vorliebe angewandten Halbschatten eine Eigenschaft besitzt, die auch die „*Grablegung*," wenn auch in erheblich feinerem Grade, hat. Man wird also jedenfalls die Frage offen halten und ein Urtheil aussetzen müssen, bis mehrere und bessere Beweismittel vorliegen.

Die Nachrichten über A. van Diepenbeeck's Leben bringt der

Antwerpener Katalog, doch sind dieselben noch von Branden (S. 777 ff.) ergänzt worden. Namentlich muss hervorgehoben werden, dass Branden das Geburtsjahr, welches mit etwa 1607 angegeben wurde, urkundlich aus den Taufbüchern von Herzogenbusch, wo Diepenbeeck herstammte, feststellen konnte.

Cornelis Schutt,
1597—1655.

No. 471. „*Venusfest.*"

Schon im handschriftlichen Verzeichnisse von 1744, dann auch bei Eberlein (III Gall. No. 72.) und in den späteren Katalogen steht dies Bild unter dem Namen des Jakob Jordaens. Der letzte Blasius'sche Katalog erst gab demselben die Benennung „Cornelis Schutt", indem auf ein ähnliches Bild in Dresden hingewiesen wurde. Das letztere (No. 952.) ist eine Wiederholung des vorliegenden Exemplares, welche mit diesem genau, auch in der Behandlung übereinzustimmen scheint, nur dass es bei gleicher Breite etwa 0,10 m niedriger ist; und da nun die Dresdener Benennung durchaus zutreffend erscheint, die frühere hiesige aber zu grossen Bedenken Anlass giebt, so ist dem Bilde der Namen des Cornelis Schutt, gewiss mit Recht, zu lassen. Vergl. auch Max Rooses, Geschiedenis etc. S. 421.

Die Lebensnachrichten giebt der Antwerpener Katalog, und auch F. J. van den Branden (S. 757 ff.).

Antoon van Dyck,
1599—1641.

No. 109. „*Männliches Bildniss; Kniestück.*"

Bei Eberlein (I. Gall. No. 65.) ist dies Werk als Bildniss eines Unbekannten beschrieben. Und so führen es auch alle späteren Kataloge auf, mit alleiniger Ausnahme des zweiten Barthel'schen, von 1862, der es als Selbstbildniss des Künstlers

ausgiebt. Diese Ansicht ist jedoch, angesichts der aus vielen Bildnissen genau bekannten Züge des van Dyck, völlig unhaltbar. Auch eine andere Meinung, dass das Gemälde den Marchese Marco Antonio Brignole-Sale darstelle, von dem ein grosses Reiterbild, ein bekanntes Meisterwerk des van Dyck, sich im Palazzo rosso zu Genua befindet, hat sich nicht bewahrheitet. Doch dürfte der Charakter der Landschaft durchaus an die Küsten bei Genua erinnern, auch scheint der Dargestellte vollkommen dem Typus und der Haltung eines genuesischen Nobile zu entsprechen, und nicht minder lässt der höchst meisterhafte Vortrag besonders auch in seiner Farbenhaltung den unmittelbaren Einfluss der venezianischen Schule, namentlich Tizian's selbst, erkennen. Man wird also mit Sicherheit annehmen dürfen, dass dies hervorragende Werk während des Aufenthaltes des van Dyck in Italien, also zwischen 1624 und 1628, zu Genua gemalt worden ist.

Gestochen ist das Gemälde von C. Schroeder im Jahre 1817 und zwar in Schabkunst, doch hat dies Blatt nur einen sehr mittelmässigen Werth, so dass selbst die Aehnlichkeit kaum noch fest gehalten erscheint. Eine sehr nahe Aehnlichkeit mit dem auf vorliegenden Bilde Dargestellten hat dagegen der sogenannte „Van Dyck mit dem Kompass", den Wallerand Vaillant in Schwarzkunst gestochen hat (Wessely. No. 35.) und der auf einem in Amsterdam befindlichen Exemplare handschriftlich „De Heer Lukas van Uffelen" genannt wird. (Arch. f. d. zeichn. Künste 1865. S. 211.) Ob aber aus diesen Thatsachen sichere Schlüsse zu ziehen sind, möchte doch sehr fraglich erscheinen.

No. 110. „*Ein männlicher Studienkopf.*"

Der Kopf erinnert an den des Johannes auf der Grablegung Christi von van Dyck im Museum zu Berlin (No. 778.).

No. 111. „*Männliches Bildniss; Kniestück.*"

Das Bild ist mit dem Reinike'schen Vermächtniss in das Museum gelangt. Es ist leider nicht ganz frei von Uebermalungen im Gesicht und an den Händen.

No. 473. „*Maria mit dem Kinde.*"

Exemplare dieses Bildes sind sehr häufig. Das vorliegende erscheint nur als eine durchaus mittelmässige, wenn auch alte Kopie. Das Original selbst befindet sich in der Dulwich-Gallerie (No. 135.) bei London: es steht, in Bezug auf geistreichen Vortrag, Farbenglanz und Behandlung, der schönen „*Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes*" in München (No. 175.) kaum nach. Nach Smith (Cat. raison. III. S. 79.) befindet sich eine Originalwiederholung in Bridgewaterhouse zu London, und eine minder gute Wiederholung, also wohl ein Schulbild in Blenheim. Von einem weiteren „Originale," welches in Holland aufgefunden worden sei, berichtete L. Bund in der „Illustrirten Zeitung" No. 1799 vom 22 Dezember 1877, unter Beigabe eines Holzschnittes. Kopien von derselben Hand wie die vorliegende findet man im Dom zu Antwerpen und in Hampton-Court (No. 451.). Eine Kopie von andrer Hand, jedoch auch nur von mittlerem Werthe, hängt in der Martinskirche zu Kortryk. Diejenige in der Liechtenstein'schen Gallerie zu Wien (No. 124.), welche leider sehr hoch hängt, scheint besser zu sein, als das hiesige Bild, doch hat sie auch das zu dünne Gelenk an der rechten Hand; die Farbenhaltung ist eine tiefere. Auch an einigen andern Orten sieht man noch Exemplare, die meist als Originale ausgegeben werden. Eine Kopie von erheblich kleinerem Masstabe, die jedoch auch nur mittelmässig ist, besitzt das Museum zu Darmstadt (No. 330.).

Das Werk liegt auch in einem alten Schabkunstblatte von J. Gole und, wie der Dulwich-Katalog angiebt, in Stichen von P. Pontius, S. Carmona und Finden vor. Ein modernes Grabstichelblatt von Burdet giebt das Bild nur sehr entstellt wieder.

No. 661. „*Ein springendes Pferd; vordere Hälfte.*"

Wiederholung eines in der Eremitage zu Petersburg befindlichen Bildes, welches aus der gräflich Oxford'schen Sammlung zu Houghton stammt und im Jahre 1777 von Earlom gestochen wurde.

No. 662. „*Zwei Pferde in einer Landschaft.*"

Geistreich, in der mannigfaltigsten Pinselführung behandelte Malerei, jedoch nicht frei von einigen Zeichenfehlern.

Die Lebensnachrichten über Antoon van Dyck sind übersichtlich am besten im Antwerpener Kataloge vereinigt, auch hat sie C. Lemcke in R. Dohme's Kunst und Künstlern (I. No. XXI. S. 61—78.) zusammengestellt. Neuerdings erschienen ausführliche Werke über den Meister von Alfred Michiels: Van Dyck et ses élèves. Paris 1881, und Jules Guiffrey: Ant. van Dyck, sa vie et ses oeuvres. Paris 1882. fol. mit einer grossen Zahl von Abbildungen in Stich und Holzschnitt.

Adriaen van Utrecht,
1599—1652/3.

No. 864. „*Fruchtstück.*" — Bez. l. unten:

A. v Uijtrecht : f :

[2/3 der wirklichen Grösse.]

No. 865. „*Stilleben: Früchte, Gefässe u. a. m.*" — Bez. l. unten:



[2/3 der wirklichen Grösse.]

Die urkundlichen Nachrichten zur Lebensgeschichte des Meisters sind im Katalog des Antwerpener Museums zusammengestellt. Doch lässt sich hinzufügen, dass er im Jahre 1648 vom Statthalter Friedrich Heinrich für ein nicht näher bezeichnetes Gemälde 400 Gulden empfing. (Kunstkronijk. 1861. S. 40.)

Peeter Meulener,
1602—1654.

No. 545. „*Eine Schlacht des Herzogs Christian von Braunschweig.*" — Bez. l. ziemlich nahe der untern Ecke:

P. MEVLENER
1646 ...

Cornelius de Bie (S. 145.) erwähnt Peeter Meulener von Antwerpen als einen ausgezeichneten Schlachtenmaler, und aus den Antwerpen Liggeren (II S. 24. 30. 263.) geht hervor, das derselbe im Gildejahr 1631/2 Meister wurde und 1654/5 gestorben ist. Fr. J. van den Branden (S. 668.) konnte auf Grund von Kirchenbüchern noch beibringen, dass er am 18 Februar 1602 getauft und am 27 November 1654 begraben worden ist. Branden schreibt den Namen nicht Meulener, wie der Künstler sich selbst zeichnete, oder Meulenaer, wie er im Guldenkabinet und den Liggeren steht, sondern Molenaer, indem er annimmt, dass Jan Molenaer, der Gattungsmaler, sein Vater und Cornelis Molenaer, der Landschafter, sein Grossvater gewesen sei. Obwohl bestimmte Beweismittel hierfür nicht beigebracht werden, erscheint die Sache doch, den allgemeinen Umständen nach zu schliessen, richtig zu sein.

Ausser dem vorliegenden scheinen nur noch einige wenige Werke von der Hand dieses Meisters bekannt zu sein: zwei kleinere „*Kriegsdarstellungen*" im Museum des Prado zu Madrid (No. 1448/9.), die beide „P. MEVLENER. F. 1644.", und ein

„Reitergefecht“ (0,81 m br. 0,54 m h.) in der gräflich Nostitz'schen Sammlung zu Prag (No. 291.), welches

P. MEVLENER . 1650

bezeichnet ist.

Was die hier dargestellte Schlacht betrifft, so wurde sie bei Eberlein (II Gall. No. 18.) *„die Schlacht bei Breda“* genannt und hinzugefügt, dass der baarhäuptige Mann zwischen den beiden Reitern, dem die Pistole vorgehalten wird, der Herzog Christian von Braunschweig sei. Dieser ist aber niemals an einem Treffen von Breda betheiligt gewesen, auch ist er nicht in diesem überwundenen Manne, sondern in dem vornehmen Reiter dargestellt, welcher links auf dem Schimmel dahersprengt. Das Gesicht dieses Reiters ist durchaus den zahlreichen bekannten Bildnissen Christian's ähnlich, unter denen sich Stiche nach Mierevelt, Moorelse, van Dyk und anderen hervorragenden Meistern befinden. Bei Barthel ist dann das Bild als die *„Schlacht von Fleuris“* aufgefasst, die Christian im Verein mit Mansfeld gegen Spinola gewonnen haben sollte; die Stadt im Hintergrunde wurde Breda genannt, obwohl dieselbe an 20 Meilen von Fleurus entfernt liegt. Blasius behielt diese Angaben, mit Ausschluss der letzteren bei. In der That scheint es, dass die Schlacht von Fleurus hier dargestellt ist, in welcher es Christian auf seinem Zuge aus den pfälzischen Gebieten in die Niederlande am 29 August 1622 gelang, die spanischen Linien, die sich — nicht unter Spinola — sondern unter Francisco Consalvi de Cordova ihm entgegenstellten, heldenmüthig zu durchbrechen. Diesem Ereigniss entspricht die Auffassung und Anordnung des Gemäldes: Christian sprengt zum letzten entscheidenden Angriff vor. Aber die thurmreiche Stadt im Hintergrunde passt nicht zu der Oertlichkeit von Fleurus. Sollte der Künstler etwa das fünf bis sechs Meilen entfernte Brüssel oder Löwen, das in der Richtung von Christian's Zug lag, haben andeuten wollen?

Die Anordnung der Landschaft und des Treffens ist mit Geist und Treue gemacht, die Ausführung sicher, gewandt und ausdrucksvoll, doch erscheint die Farbenhaltung, in der ein

grün-bräunlicher Ton vorherrscht, etwas einförmig. Hier steht der Künstler noch unter der Nachwirkung der älteren vlämischen Schule, und obwohl er, wie die Behandlung des Baumschlags lehrt, nicht unbeeinflusst von Rubens geblieben war, so hat er doch im Vorgrunde das Braun, im Mittelgrunde das Grün und im Hintergrunde das Blau, den Hauptmassen nach, wenn auch gegen die älteren Werke gehalten äusserst gemildert, deutlich und bewusst angebracht.

Ich will nicht unterlassen, hier noch anzumerken, dass die „*Schlacht von Höchst*", in welcher Christian von Tilly am 20 Juni 1622 geschlagen wurde und in deren Folge er sich nach den Niederlanden wandte, in einem Gemälde des P. Snayers (1593 bis nach 1669) zu Brüssel (No. 443.) dargestellt sein soll, jedoch scheint es mir unzweifelhaft, dass der für den Herzog Christian gehaltene Reiter, oder sonst irgend eine der dargestellten Personen, diesem Fürsten durchaus nicht gleicht.

Cornelis de Baellieur der ältere,
1607—1671.

No. 431. „*Die Ehebrecherin vor Christo.*" — Bez. l. unten:

Cor. D. Baellieur. fe.

In allen Verzeichnissen seit Eberlein ist der Name des Meister irrig als Baellreur angegeben, indem man statt des i ein r setzte. In dieser unrichtigen Form kommt er danach auch bei Füssli und Nagler vor.

Ueber Cornelis de Baellieur geben schon die Liggeren mehrfach Auskunft, doch liessen sich auch Nachrichten aus den Kirchenbüchern des Domes, sowie aus der „Verzameling der grafen gedenkschriften" (II. Jakobs-Kirche. S. 256.) von Antwerpen entnehmen. Das Lebensbild, welches hiernach sich zeichnen

liess, findet man in dem Werke „Biographies d'artistes anversois par Th. van Lerius, publ. p. P. Génard" (T. S. 181/7. Antwerpen. 1880.). Zum Unterschiede von seinem gleichnamigen Sohne (1642 — 1687.), dessen Lebensabriss ebenda (S. 188/9.) gegeben ist, wird dieser Meister der ältere genannt.

Dass das vorliegende Bild nur von dem älteren Meister herrühren kann, geht aus dem Charakter desselben hervor, der es etwa in die Zeit von 1630 bis 1640 verweist. Das Bild lässt im Allgemeinen die Schule erkennen, welche durch Frans Francken den jüngeren am bestimmtesten bezeichnet wird. Jedoch sind die alten, unvermittelten Töne gemildert, namentlich ist das Braun im Vordergrunde ganz aufgegeben; in einzelnen Zügen, besonders in der Behandlung der Landschaft, zeigt sich ein Einfluss von Rubens, die Beseelung in den Idealköpfen. namentlich in denen Christi und der Ehebrecherin, ist sehr schwach, wogegen die Charakterköpfe recht lebendig sind. Die Gesammthaltung hat etwas Buntes, während Landschaft und Himmel, für sich betrachtet, wohl gestimmt sind.

Ein neu erworbenes Bild im Museum zu Brüssel, eine „*Anbetung der Könige*", welche fast genau ebenso bezeichnet ist wie das vorliegende Stück, hält sich noch ganz in der Francken'schen Art, doch nähern sich die Töne der Landschaft, die sonst etwas hart zeichnerisch behandelt ist, schon denen unseres Bildes sehr. Die beiden Wandgemälde im kleinen Sitzungssaale des Rathhauses zu Antwerpen, „*Kunst*" und „*Wissenschaft*" darstellend, sind ganz akademisch gehalten, zum Theil in engster Anlehnung an den plastischen Styl der Antike; sie sind grau in grau gemalt und werden dem jüngeren Cornelius de Baillieur zugeeignet. (Vlaam. school. 1868. S. 46.)

Die an verschiedenen Orten vorkommenden Schreibweisen des Namens als Ballieau, Balju, Baellieu, Ballieur, Balleur, Baller werden nach der Bezeichnung des vorliegenden wie auch des Brüsseler Bildes zu berichtigen sein.

Jan Fyt,
1609—1661.

No. 884. *„Vogelstück: Pfau, Papagei u. s. w. nebst einer todten Taube."*

Dies Bild führte allerdings schon im handschriftlichen Verzeichnisse von 1744, sowie bei Eberlein (III Gall. No. 12.) und seitdem bis jetzt stets den Namen des Jan Weenix (1640—1719.), allein gewisse malerische Eigenthümlichkeiten mussten doch Zweifel an der Richtigkeit dieser Benennung und zugleich die Meinung, dass es von Jan Fyt herrühre, erwecken. Nun besitzt in der That die Liechtenstein'sche Sammlung zu Wien (No. 1153.) ein „Johannes Fyt 1658" bezeichnetes Gemälde von fast genau derselben Grösse, welches mit geringen Veränderungen denselben Gegenstand darstellt; statt des Hahnes und der Reiher auf hiesigem Stücke sind dort ein Haase und ein Huhn angeordnet. Auch die Behandlung ist ganz verwandt, doch ist das Wiener Stück wohl noch dicker gemalt. Ein weiteres Exemplar, welches „J. Fyt. f. 1661." bezeichnet ist und das, wie mir Herr Director Dr. Bode in Berlin freundlichst mittheilte, mit dem vorliegenden Bilde „wohl ganz genau übereinstimmt," besitzt das Museo del Prado in Madrid (No. 1377.). Es muss deshalb gerechtfertigt erscheinen, auch dem hiesigen Bilde den Namen Jan Fyt zu geben. Dasselbe dürfte, da es die Sicherheit des Meisters an der Stirn trägt, als eine etwas veränderte Original-Wiederholung anzusehen sein, doch wird man geneigt sein, da das Wiener Stück noch kräftiger behandelt ist und Jan Fyt's letzten Lebensjahren angehört, es für älter als dieses, also eigentlich dies letztere, und demnach auch das in Madrid, für Wiederholungen zu halten.

Die Lebensnachrichten über den Meister giebt der Antwerpener Katalog.

No. 867 s. bei Jan Weenix.

David Teniers der jüngere,
1610—1690.

No. 113. „*Bildniss eines jungen Mannes; im Oval.*" — Bez. l. in der Mitte:

D·F

No. 579. „*Bildniss eines alten Mannes.*" — Bez. r. oben:

D · TENIERS · F

No. 580. „*Bildniss einer alten Frau.*" — Bez. l. oben:

D · TENIERS F

No. 581. „*Barbierstube der Affen.*" — Bez. r. unten:

D TENIERS . F

No. 582. „*Der Alchymist.*" — Bez. r. unten:

D TENIERS F

Bei Eberlein sind fünfzehn Stücke unter dem Namen des David Teniers und zwei unter dem Namen David Teniers des jüngeren aufgeführt. Die letzteren, zwei kleine Wirthshausbildchen, sind nicht mehr vorhanden, von den ersteren aber liegen noch fünf Stücke vor, die übrigen zehn aber sind abhanden gekommen. Es befanden sich darunter die Darstellungen der „*vier Jahreszeiten,*" ein „*Wirthshausbild,*" eine „*Hexenküche*" und vier verschiedene „*Dorfbilder.*" Von den der Sammlung erhaltenen fünf Bildern gehört die „*Felsenlandschaft*" dem Vater (s. S. 91.), die übrigen vier Bilder, welche übrigens 1806 sämmtlich nach Paris geschleppt worden waren, aber dem Sohne an. In den Pape'schen und Barthel'schen Verzeichnissen sind zwar alle diese Werke noch dem älteren Teniers beigelegt,

jedoch mit Unrecht, denn jene vier Stücke unterscheiden sich von den Arbeiten desselben doch sehr bestimmt. Insbesondere lassen sich auch die „*Affenstube*" und der „*Alchymist*" auf Grund mehrerer verwandter Darstellungen ganz sicher als Arbeiten des Sohnes nachweisen, und da nun die Bezeichnungen dieser Bilder mit denen der beiden andern in Form und Schreibung genau stimmen, so werden auch diese als Werke des Sohnes nachgewiesen. Zu diesen vier Stücken des jüngeren Teniers ist dann noch mit der Reinike'schen Sammlung ein kleines Bildchen gekommen (No. 113.), so dass jetzt fünf Bilder dieses Meisters vorliegen.

Der „*Alchymist*" zeigt eine malerische Vollkommenheit, wie sie in diesem Maasse selbst nur wenigen Werken des ausgezeichneten Künstlers eigen ist; ohne Untermalung und fast ohne Vermalung sind die Töne alla prima und ganz leicht hingesetzt, so dass fast durchweg die Pinselstriche genau stehen geblieben und der Grund bisweilen sichtbar geworden ist. Nur an einigen Stellen ist der Farbenauftrag stärker und mehr verarbeitet. Und mit diesen geringen technischen Mitteln ist eine Fülle malerischer Feinheiten und ein sehr hoher Grad von unnachahmlicher Durchgeistigung der ganzen Darstellung erreicht! Durch diese ausserordentlichen Vorzüge übertrifft der „*Alchymist*" auch alle Gemälde desselben oder eines verwandten Gegenstandes an andern Orten sehr erheblich. Eine Wiederholung des Bildes, jedoch von breiterer Behandlung, besitzt das Museum Rath zu Genf (No. 118.); sie ist neuerdings als „pas authentique" zurückgezogen worden, was zu bedauern ist, da das Bild, auch als Kopie, seine Bedeutung und seine Vorzüge hat. Aehnliche Gemälde kommen im Haag (No. 224.), in Dresden (No. 928.), in der Bridgewater-Gallerie zu London (No. 130.) und bei Filhol (Bd. V. No. 357.) vor. In Bezug auf malerische Vollendung steht das Bild in der Bridgewater-Gallerie dem hiesigen noch am nächsten, ohne jedoch die wunderbare Leichtigkeit der Töne zu erreichen; es stammt aus dem Jahre 1640, und dürfte das hiesige Bild, wohl auch bald nach dieser Zeit entstanden sein. In Stuttgart (No. 518.) befindet sich eine mittelmässige Kopie von fremder

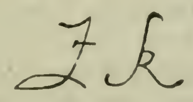
Hand, die „D. T. MDLVI" bezeichnet ist; vermuthlich hat man es mit einer alten Fälschung zu thun.

Das „*Affenbild*," No. 581, ist in Schabkunst von C. Schröder und in Grabstichelweise von F. Bretschneider (1846.) gestochen. Eine mässige Kopie desselben befindet sich in der gräflich Sierstorpf'schen Sammlung zu Driburg (No. 132.).

Ueber David Teniers den jüngeren schrieben Konst. Simillion (Vlaam. school. 1864. S. 173 ff. und Kermisfeesten van Antwerpen 1864. S. 113 ff.) und J. Vermoelen (Journ. d. beaux arts. 1864. S. 171 ff.). In Betreff der Frage nach dem Todesjahre des Meisters sind der Antwerpener Katalog, C. de Brou im Bulletin des commissions r. d'art et d'archéologie etc. II. (1863) S. 508 ff, oder Galesloot in den Annales de l'académie d'archéologie de Belgique (XXIII.) 2e Série. III. S. 356. und Kramm, (Anh. S. 145.) zu vergleichen. David Teniers der jüngere starb 1690, im Frühling, vielleicht am 25 April. Sein Gesuch um Verleihung des Adels hat Pinchart im Messager des sciences hist. etc. 1854. S. 381. abdrucken lassen. Am 28 Juli 1675 ward Teniers als Meister in die Lukasgilde zu Brüssel aufgenommen, und liess er schon am selben Tage drei junge Leute als Lehrlinge einschreiben. (Mess. 1878. S. 331.) Doch gerieth er im Jahre 1683 mit der Gilde in Streit und Rechtshändel, worüber L. Galesloot ausführliche Mittheilungen gemacht hat. (Mess. 1868. S. 263—282.)

Nach David Teniers dem jüngern.

No. 602. „*Der Zahnarzt.*" — Bez. r. ziemlich unten:



Das Original dieses Bildes, das mit dem vollen Namen des Meisters bezeichnet ist, befindet sich zu Dresden (No. 934.). Es ist in Malerei und Behandlung der hier vorliegenden Kopie genau verwandt, jedoch im Vortrage viel geistreicher und im Ausdruck feiner. Wiederholungen unter Teniers Namen

befinden sich noch zu Gotha (No. 243.) und zu Kassel (No. 405.); eine Kopie, die jedoch durch Zusätze nach rechts und noch mehr nach links erweitert ist, von Jakob van Helmont in Augsburg (No. 579.). Das Bild ist in dem handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 unter den Buchstaben J. K. aufgeführt, wie man die Bezeichnung las. Bei Eberlein findet es sich nicht, es ist also in Salzdahlum zeitweise zurückgestellt gewesen. Dagegen tritt es in dem Pape'schen Verzeichnisse von 1836 unter dem Namen des „Johann van Kessel geb. 1626 gest. 1708" auf, und es ist seitdem auch unter demselben fortgeführt worden. Jedoch lässt sich der Name Jan van Kessel mit der Bezeichnung, die richtig als *J. R.* zu lesen sein wird, nicht vereinigen, und es ist deshalb dieser Name um so mehr von dem Bilde getrennt worden, als dasselbe, in seiner Eigenschaft als Kopie nach Teniers, nichts bietet, was zur Charakterisirung Kessel's, wenn er wirklich der Kopist wäre, irgendwie beitragen könnte.

Ueber die Kessel s. hier weiter hinten S. 124/5.

Buonaventura Peeters,

1614—1652.

No. 674. *„Am Ufer eines grossen Flusses."* — Bez. r. unten:

·B.Peeters.1636.

Es ist eines der frühesten Werke des Buonaventura Peeters, der erst im Jahre 1634 auf 35 in die Lukasgilde zu Antwerpen aufgenommen wurde. (Liggeren II. S. 59.) Das Bild lässt die Lossagung von der alten Ueberlieferung und ein enges Anlehnen an das Vorbild von Rubens, insbesondere in seinem landschaftlichen Theil, erkennen.

Die Nachrichten über Leben und Werke des Meisters sind am besten bei J. P. van der Kellen (Le peintre-graveur etc. I. S. 75 ff.) zusammengestellt. Geburts- und Todesjahr giebt Corn. de Bie

(S. 170.). Eine längere Arbeit Du Mont's über den Meister findet sich in den Annales de l'académie d'archéol. de Belgique VI. (1849.) S. 71—81.

Antonie Goebouw,
1616—1698.

No. 664. *„Landschaft mit römischen Ruinen."* — Bez. r. unten:

A°·GOVBOV·F·

Der Name des Künstlers, welcher vermuthlich Gubau gesprochen wurde, findet sich in verschiedenen Schreibweisen: auf dem vorliegenden Bilde als Goubou, auf einem Stücke im Amalienstift zu Dessau vom Jahre 1670 als Goubau (Zeitschr. f. bild. Kunst 1879 S. 344.), und ebenso auf einer *„Ansicht der Piazza Navona in Rom"* vom Jahre 1680 im Museum zu Antwerpen (No. 186.). Der Katalog der letzteren Sammlung hat daher diese Schreibweise angenommen. Eine *„Landschaft"* im Museum des Haag (No. 202^{12}.) trägt sogar die Bezeichnung Goubay. Bei Immerzeel und Kramm findet sich die Schreibweise Goebouw, welcher wir hier gefolgt sind.

Das vorliegende Bild stimmt sehr nahe mit dem Stücke No. 185 im Museum zu Antwerpen *„Kunststudium in Rom"* überein, welches der Meister im Jahre 1662 gemalt und der dortigen Lukasgilde übereignet hat, um von der Uebernahme des Dekanats befreit zu werden. Um diese Zeit etwa dürfte auch das vorliegende Werk entstanden sein. Man wird bemerken, dass der Künstler, neben der Anlehnung an Italien, auch durch die Holländer, Berchem, Weenix, Wouwermann und Andere nicht unwesentlich beeinflusst wurde, und dass seine Kunstart überhaupt einen eklektitschen Charakter trägt.

Die Lebensnachrichten bringt der Antwerpener Katalog. Siehe auch den Messager des sciences hist. etc. 1868. S. 346.

Pieter van der Faes gen. Lely (?), 1618—1680.

No. 48. „*Reiterbildniss eines Unbekannten.*"

Bei Eberlein (I Gall. No. 212.) ist dies Gemälde als Bildniss Cromwell's von der Hand des A. van Dyck aufgeführt. Pape bezeichnete es als Bildniss „*eines Unbekannten aus der Zeit Heinrich's VIII*", obwohl die Tracht des Dargestellten dieser Zeit garnicht entspricht; auch behielt er den Künstlernamen bei, obwohl van Dyck doch erst 52 Jahre nach dem Tode Heinrich's VIII. († 1547.) zur Welt kam. Später machte er dann aus dem Unbekannten den „*Lord Strafford aus der Zeit Heinrich's VIII.*", der jedoch auch erst 46 Jahre nach Heinrich's Tode geboren wurde. Diese Benennung ist beibehalten worden, aber sie ist ebensowenig haltbar wie die ältere, nach welcher der Dargestellte Cromwell sein sollte. Zum Beweise der Unrichtigkeit beider Angaben darf nur der Stich Wenzel Hollar's nach dem Bildnisse Strafford's, welches van Dyck 1640 gemalt hat (Parthey No. 1508.), oder eines der vielen Bildnisse Cromwell's z. B. dasjenige nach Faes, welches bei Filhol (II. No. 89.) gestochen ist, herangezogen worden. Der Name des van Dyck, den das Bild führte, ist dann in den Blasius'schen Katalogen mit dem des Pieter van der Faes vertauscht worden. Dies ist gewiss auch insofern ganz zutreffend, als diese Benennung kunstgeschichtlich die Richtung bezeichnet, in welcher der Maler des Bildes zu suchen ist; dass es Faes selbst sei, bleibt jedoch zweifelhaft, wenn auch wahrscheinlich.

Faes lernt man am besten in London, in Hampton-Court und in der „National-Portrait-Gallery" kennen. Er zeigt sich da durchaus als ein Nachahmer van Dyck's, jedoch nicht selten bereits sehr manierirt in der Zeichnung, besonders der Hände, äusserlich im Ausdruck, ungesund in der Farbe und dekorativ im Vortrage; er ist nur ein mittleres Talent, jedoch ein geschickter Macher im Geschmacke der Zeit, ein wahrer Modevirtuos. Dies erklärt, dass er, wie Cornelius de Bie (S. 385.) berichtet, ein „zweiter Rubens" genannt werden konnte. Von seiner Kunstrichtung können schon seine Selbstbildnisse mit dem vornehm selbstbewussten Gesicht unter der Riesen

perrücke einen genügenden Begriff geben; das in den Uffizien ist von M. Pitteri (Museo fiorent. III.) und ein anderes von Arnold de Jode gestochen.

Das vorliegende Bild nun ist genau nach dem Bildnisse des Marcantonio Brignole-Sale von van Dyck im Palazzo rosso zu Genua gemacht, nur dass der Kopf ein anderer und die Kleidung, wie der Hintergrund etwas verändert ist. Dies Gemälde des Brignole ist von Gaujean gestochen bei Jules Guiffrey, „Ant. van Dyck, sa vie et ses oeuvres." (Paris 1882.) Auch könnte man das vorliegende Bild mit dem Bildnisse des F. de Moncade von van Dyck in Paris (No. 146.), als Vorbild, in Beziehung bringen. Rührt das Werk wirklich von Faes her, so würde man es, wegen der verhältnissmässig tüchtigen Vortragsweise, wohl in die frühere Zeit des Künstlers zu setzen haben.

Die Lebensnachrichten bringt Houbraken (II. S. 41.) und Vertue-Walpole (Anect. of paint. etc. III. S. 26.)

Willem Gabron,

geb. 1619.

No. 868. „*Stilleben: türkische Decke, Papagei u. s. w.*" — Bez. r. in ¼ der Höhe:

[⅔ der wirklichen Grösse.]

Ein anderes bezeichnetes Bild dieses Meisters scheint nicht weiter vorzukommen, auch sind überhaupt seine Werke nicht häufig. In München, Darmstadt und an einigen anderen Orten befinden sich unter seinem Namen noch einige Stücke.

Pilkington hatte, durch die Chronologie Descamps (II. S. 368.) verleitet, das Geburtsjahr mit 1625 angegeben und dazu als

Todesjahr 1679 gefügt. Diese Zahlen sind dann in Bryan-Stanley und danach auch in Kramm, Siret, Parthey und andere Handbücher, sowie in mehrere Sammlungskataloge übergegangen. Aber sie verdienen keinen Glauben. Das wenige Sichere, was sich über Willem Gabron ermitteln lässt, ist folgendes.

Er wurde am 28 Oktober 1619 zu Antwerpen geboren. (Max Rooses, Geschiedenis. S. 647.) Im Jahre 1640 auf 41 wurde er als Meister in die Lukasgilde daselbst aufgenommen. (Liggeren. II. S. 115.) Nach Cornelius de Bie (S. 517.) hat er in Rom gewohnt und Italien bereist; auch muss er 1661 noch in voller Thätigkeit gewesen sein. Sein Todesjahr ist jedoch bisher noch nicht ermittelt.

Peeter Neefs der ältere,
geb. zw. 1578 u. 1582, † nach d. 26 Febr. 1656,
oder
Peeter Neefs der jüngere,
1620 — nach 1675.

No. 836. „*Das Innere einer gothischen Kirche.*" — Bez. r. auf der Mauer etwas unter der halben Höhe des Bildes:

Peteer neefs

Bei Eberlein (II Cab. No. 13.) findet sich dies 1778 erworbene Bild unter dem Namen des „Peter Neefs" ohne weiteren Beisatz; in den Pape'schen Verzeichnissen fehlt es, kommt aber in den Barthel'schen und Blasius'schen wieder vor, jedoch theils mit dem Beisatze „der ältere", theils mit Angaben über die Lebenszeit des Malers, welche sich auf den älteren beziehen. Die Gründe, welche zu dieser näheren Bestimmung, dass das Bild von Peeter Neeffs dem älteren herrühre, veranlasst haben, sind nicht zu ersehen, da die charakteristischen Unterschiede in den Werken vom Vater und vom Sohn noch nicht

genügend klar festgestellt sind. Nur im allgemeinen heisst es, habe der Sohn den Vater nicht erreicht. Weitere bestimmte Angaben sind um so schwieriger zu machen, als auch die Lebensverhältnisse beider Künstler noch sehr im Dunkeln liegen, jedenfalls aber ein gleichzeitiges Arbeiten vom Vater und Sohn während einer Reihe von Jahren — etwa von 1640 bis nach 1655 — stattgefunden hat. Wem nun das vorliegende Bild zugehört, lässt sich zur Zeit nicht sagen. Für den jüngeren Peeter Neeffs möchte sprechen, dass die Bezeichnung des Bildes, dem ganzen Charakter der Schrift nach, fast genau mit der Bezeichnung eines Gemäldes im Haag (No. 211.) übereinstimmt, welches ihm zugeeignet ist und wo die Figuren von Frans Francken dem dritten ausgeführt sind. Dagegen zeigt wieder das bereits (S. 72.) erwähnte Bild in Gent (No 47.), welches dem älteren Neeffs zugeeignet ist, eine ähnliche Bezeichnung mit der Jahreszahl 1651. Dazu kommt, dass aus den Eigenthümlichkeiten der Bezeichnung bei diesen Künstlern überhaupt nichts Sicheres zu schliessen ist, weil sie die merkwürdigsten Aenderungen und Umgestaltungen liebten. In Amsterdam sind drei Bilder des Vaters mit den Bezeichnungen: PEETER NEEFFS. — PEETER NEFS. — PETRVS NEFS. —; in London eines mit P. Neefs, in Brüssel eines mit PEETER NEFFS und eines mit NEFS; die erwähnten Bilder im Haag und in Gent zeigen die Form Peeter neeffs, das hiesige dagegen Peteer neefs u. s. w. Möglich scheint es ja, dass diese letzteren Bezeichnungen mit den kleinen Buchstaben dem Sohne, jene andern dem Vater zugehören, doch ist auch hierüber eine Entscheidung nicht möglich. Unter diesen Umständen kann es nicht befremden, dass unter den Bildern der Neefs noch nicht eine klare Sichtung oder Scheidung stattgefunden hat, und dass es deshalb auch hier unentschieden gelassen ist, ob das vorliegende Bild dem Vater oder Sohne zugehört.

Vom Leben der beiden Neefs weiss man, dass der Vater zwischen 1578 und 1582 geboren sein muss (F. J. van den Branden S. 609.), dass er im Jahre 1609 Freimeister der Lukasgilde in Antwerpen wurde (Liggeren I. S. 454.), dass er 1612 heirathete, dass er 5 Kinder hatte, von denen das dritte, Peter der jüngere, 1620 geboren war, und dass er am 26 Februar

1656 noch vor den Schöffen zu Antwerpen erschien (Branden 613.), also zu dieser Zeit noch am Leben war. Dass der Sohn 1675 noch am Leben war, schliesst man aus der Bezeichnung eines Bildes in der Liechtenstein'schen Sammlung zu Wien (No. 1406.), welches diese Jahreszahl enthält und wohl in keinem Falle auf den Vater zu beziehen ist.

Jan van Kessel der ältere,
1626—1678/9.

No. 490. „*Bacchanal in einer Landschaft.*"

Bei Eberlein (I Cab. No. 35.) ist dies Bild unter dem Namen des „Ferdinand von Kessel" aufgeführt und dazu bemerkt: „Hinten ist eine Landschaft von Kerrinx." Pape schrieb es dem „Johann van Kessel, geb. 1626, holländische Schule" zu. In späteren Verzeichnissen ist dann das Todesjahr mit 1696, zuletzt mit 1708 hinzugefügt und der alte Beisatz, dass die Landschaft von „Kierings" sei, wieder aufgenommen worden.

Dass das Gemälde zunächst nun nicht von einem Ferdinand van Kessel herrührt, geht daraus schon klar hervor, dass der eine Ferdinand, der Sohn Jan's des älteren, erst 1648 geboren wurde, ein anderer Ferdinand van Kessel aber gar erst 1699 in die Lehre trat, (Liggeren II. 617. 621.) das Bild aber ohne Zweifel dem zweiten Viertel des Jahrhunderts angehört. Dass aber weiter die Landschaft nicht von dem bekannten Keirincx ausgeführt sei, möchte wohl deutlich eine Vergleichung dieses Bildes mit den drei Werken desselben in hiesiger Sammlung (No. 678—680.) ergeben.

Unter den Gliedern der zahlreichen Antwerpener Familie van Kessel dürfte nun Jan der ältere derjenige sein, der am ehesten und wahrscheinlichsten das Bild gemacht hat. Nach den Liggeren (II. S. 62.) und dem Kataloge von Antwerpen (S. 476.) ist Jan van Kessel der ältere im April 1626 getauft, in die Lukasgilde als Lehrling 1634/5 und als Meister 1644/5 aufgenommen worden; er starb im Gildejahr 1678 auf

1679; während sein ältester Sohn Ferdinand, geboren 1648, wahrscheinlich 1696, der vierte Sohn Jan, geboren 1654, der Jan van Kessel der jüngere genannt wird, 1708 starb. In den älteren Angaben sind also Zahlen, welche den Söhnen zugehören, auf den Vater bezogen worden. Auch ist bei Eberlein der Vorname Ferdinand statt Jan gesetzt, eine Verwechselung. die sich öfters, insbesondere auch bei Waagen (Handbuch I. S. 315.) noch wiederholt, und endlich ist der Meister auch der holländischen Schule zugetheilt worden, indem er wieder mit Jan van Kessel aus Amsterdam (1648—1698.), dem ausgezeichneten Nachfolger des Ruisdael, verwechselt wurde. Den Namen Kessel von dem Bilde gänzlich zu trennen, möchte gewagt sein, aber dasselbe kann dann nur mit Jan dem älteren in Verbindung gebracht werden. Cornelius de Bie (S. 409.) macht schon auf die Vielseitigkeit dieses Kessel aufmerksam, und nach Houbraken (II. S. 139.) malte er ausser Blumen und andern Sachen auch „kleine Landschäftchen so ausgeführt, kunstreich und hübsch, wie Jan Breughel es machen konnte." Diese Angabe befindet sich in voller Uebereinstimmung mit dem landschaftlichen Theile des vorliegenden Bildes. Der figürliche Theil zeigt den Maler freilich als etwas ungeschickten Nachahmer des Rubens, doch ist zu berücksichtigen. dass die vordere Gruppe gelitten hat. Dass aber ein Antwerpener Maler, der 1626 geboren war, Rubens nachahmte, erscheint als selbstverständlich, dass er aber noch nicht glücklicher hierin war scheint anzuzeigen, dass das Bild noch seiner Anfangszeit angehört, womit wiederum der Charakter der Landschaft, der sich in der vlämischen Schule nach der Mitte des Jahrhunderts doch endgültig änderte, stimmt. Das Bild wird also um 1645, als Jan van Kessel der ältere, noch nicht 20 Jahre alt, Freimeister wurde, entstanden sein.

No. 602. Siehe S. 117: nach David Teniers dem jüngern.

Christiaan Luykx,
arbeitete seit 1644.

No. 881. „*Stilleben.*" — Bez. l. auf der Tischkante:

Carstian . Luckx

Kramm (IV. S. 1029.) brachte zuerst die Nachricht, dass in Madrid zwei „*Blumenstücke*" des oben genannten Meisters sich befinden, doch war er noch zweifelhaft, ob nicht eine Verwechselung mit de Lust vorläge, da die ausländischen Schriftsteller dergleichen Namen selten gut schreiben. Diese Stücke trugen ehedem im „Real museo de pintura" die Nummern 1475/6, doch ist nur das letztere bei den Umwandlungen der jüngsten Zeiten mit in das „Museo del Prado" übertragen worden (No. 1290.). Es ist, nach einer mir von Herrn Direktor Dr. Bode in Berlin freundlichst gemachten Mittheilung, „Carstian Luckx fecit" bezeichnet. Kramm macht nun aber selbst schon darauf aufmerksam, dass bei Hoet-Terwesten (III. S. 125.) ein „*Blumenstück*" von Christiaan Luyks vorkommt. Später hat dann V. de Stuers im „Archief voor nederl. Kunstgeschiedenis" (II. S. 71 ff.) das Verzeichniss einer Vereinigung von Bildern aus dem Jahre 1649 (Bondt'sche Verloosung) mitgetheilt, wo sich auch ein Gemälde „*eine Vanitas mit Blumen*" von Luyks findet; er erblickte hierin ein Beweismittel dafür, dass der Blumenmaler Christiaan Luyks wirklich vorhanden gewesen sei.

Nun ist ein Christiaan oder, wie er immer geschrieben wird, Kerstiaen Luyckx im Gildejahr 1644/5 zu Antwerpen Meister geworden (Liggeren II. S. 155. 161.). Er war 1640 bei Flups de Maelier in die Lehre getreten (Ligg. II. S. 119. 123.), war also etwa um 1625 geboren worden. Dies ist ohne Zweifel der Maler der erwähnten Stücke und des hier vorliegenden Bildes. Uebrigens sollen noch Arbeiten von ihm im Privatbesitz sowie auch bisweilen im Kunsthandel vorkommen. Dass

derselbe gänzlich und endgültig von A. de Lust getrennt zu halten ist, geht aus der Bezeichnung der beiden Bilder des letzteren in der hiesigen Sammlung (No. 849 und 850.) hervor. Vergl. auch Nagler, Monogram. II. No. 331.

Ob und wie er mit den übrigen Luyks oder Luyckx in Antwerpen, namentlich mit dem „Franciscus Leux," den Sandrart (Teutsche Akad. II. S. 323.) als Hofmaler Kaiser Ferdinand's II erwähnt, der 1620 Meister geworden war (Ligg. I. S. 560.) und später in Wien lebte (Houbraken II. S. 171.), in verwandtschaftlicher Beziehung steht, muss natürlich für jetzt dahingestellt bleiben. Unter dem Stich einer „*Verkündigung*", den Francisco de Steen nach diesem Franz machte, wird er „Fran^co^ Luycx S. C. M. pict." genannt.

Mathys van Hellemont,
arbeitete seit 1645.

No. 584. „*Eine Schusterwerkstatt.*"

No. 585. „*Ein Familienbild.*" — Bez. l. unten:

M V
Hellemont

Immerzeel, Siret, Bryan-Stanley und Andere geben in ihren Handbüchern das Geburtsjahr dieses Künstlers mit 1650 an, dagegen Smith in seinem „Catologue raisonné" (III. S. 446.), sowie Burger in seiner Schrift über die Aremberg'sche Sammlung zu Brüssel (S. 168), Waagen in seinem Handbuche (II. S. 60.) und Andere mit 1653. Das Todesjahr wird entweder gar nicht oder mit 1719 angegeben. Aber für alle diese Nachrichten wird nirgends eine Quelle angeführt, noch lässt sich auch eine solche ermitteln. Urkundlich ist nur, dass Mathys van Helmont oder Hellemont im Jahre 1645/6, unter dem Dekanate David Teniers des jüngeren, in die Antwerpener Lukasgilde als Meister aufgenommen wurde (Liggeren II.

S. 168. 171/2), und dass 1679/80 mit seinem Sohne Kaspar das gleiche geschah (S. 477.). Dieser Mathäus van Hellemont wird mit dem Maler der vorliegenden Bilder ganz sicher einerlei sein. Danach wären jene Geburtsjahre bestimmt, und jenes Todesjahr anscheinend falsch.

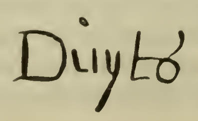
Hellemont wird theils mit Bestimmtheit, theils mit Vorbehalten ein Schüler des jüngeren Teniers genannt. Einige finden einen erheblichen Abstand zwischen seinen Arbeiten und denen des Meisters, anderen ist er ein „würdiger Schüler des Teniers" (Nagler); ja Smith sagt sogar: „Die nahe Verwandtschaft (the approximation) der Gemälde dieses Künstlers mit denen Teniers ist ein beinahe unwiderleglicher Beweis, dass er ein Schüler dieses Meisters war, u. s. w" In den vorliegenden Bildern wird man nun allerdings diese Verwandtschaft nicht finden können; dieselben zeigen vielmehr in jedem Betrachte einen nicht unerheblichen Abstand von der Art und der Bedeutung Teniers. Man vermisst den frischen, lebendigen Geist in Auffassung wie Ausdruck, und das feine malerische Gefühl im Vortrage. Auch die „*Kirmess*" in der Aremberg'schen Sammlung zu Brüssel, die mit den vorliegenden Bildern in allen wesentlichen Hinsichten übereinstimmt, dürfte kaum höher stehen als diese. Uebrigens finden sich anderweitig Werke des Meisters nur selten.

Die beiden hiesigen Gemälde waren ehedem nicht unbeträchtlich grösser, doch sind sie um 1830 etwa auf neue Leinwand gelegt und dabei ringsum umgekantet worden; hierbei dürfte vermuthlich auch die Bezeichnung auf No. 584 verloren gegangen sein.

Jan den Duyts,

1629—1676.

No. 489. „*Venus und Amor; rechts im Hintergrunde die Schmiede des Vulkan.*" — Bez. l. ziemlich unten:



C. de Bie berichtet in seinem Gulden-Cabinet (S. 370.), dass dieser Künstler damals, im Jahre 1661 oder auch im Februar 1662, 33 Jahre alt gewesen sei; danach nahm Kramm (II. S. 387.) das Geburtsjahr mit 1628 an. Branden (S. 939.) gab den 28 Februar 1629, leider ohne Bezeichnung seiner Quelle, als Geburtstag an. Nach den Liggeren trat er 1641/2 bei Francis Denys in die Lehre, ward 1647/8 Meister, hatte 1662/3 zwei Schüler und starb zugleich mit seiner Frau 1676/7. (II. S. 129. 133. 187. 341. 456.) De Bie lobt und rühmt ihn ganz ausserordentlich und bemerkt auch, dass er Göttergeschichten „eine *badende Diana*, eine *schlafende Venus* mit nackten Kindern und ähnliche Gegenstände" gemalt habe. Zu den letzteren gehört denn auch das vorliegende Bild. Dasselbe weist sich als eine nur mässige Arbeit der ausklingenden Rubens-van Dyck'schen Schule aus, und die Zeit, welche hierdurch bestimmt wird, stimmt vollkommen mit den oben gemachten Angaben. Wenn de Bie den „übersüssen und lieblichen Kunstpinsel" des Meisters bewundert, so wird man auch dies, im Sinne des Geschmackes jener Zeit, in dem vorliegenden Bilde begründet finden, besonders wenn man berücksichtigt, dass in den Epochen verfallender Kunst, wo die Virtuosen und Manieristen den Ton angeben, stets und überall unmässig gelobt und bewundert wird. Und das „übersüss" des de Bie stellt das Urtheil zudem doch wohl auch sonst ziemlich richtig. Ein zweites Bild desselben Meisters, eine „*Trauer um den Leichnam Christi*", befindet sich in der Kirche zu Wommelghem bei Antwerpen (Liggeren II. S. 187.), ein drittes, nur eine sehr mittelmässige Arbeit, eine „*mythologische Darstellung*", von 1671 im Museum des Haag auf dem Sammelbilde des Gonzales Coquez (No. 202. 1.). Im Gulden-Cabinet ist das Bildniss des Aertus Quellinus nach seinem Gemälde von C. Lauwers gestochen. (S. 555.)

Dass im Eberlein'schen Verzeichnisse der Vorname mit A. angegeben war, kann nur eine der kleinen Ungenauigkeiten sein, die sich dort, dem damaligen Stande wissenschaftlicher Kenntniss entsprechend, nicht selten finden. Einen A. Duyts dürfte es überhaupt nicht gegeben haben.

Jan den Duyts gehört einer Familie an, die, wie der

Name andeutet, aus Deutschland stammt und deren Stammvater, Hans Singher de Duytscher, der 1543 in die Lukasgilde zu Antwerpen aufgenommen wurde, aus Hessen gebürtig gewesen sein dürfte. (Karel van Mander. 128b. Liggeren I. S. 148.) Ein Jan de Duyts, vielleicht der Vater des hier in Rede stehenden Künstlers, wird in den Listen der Lukasgilde zu Brüssel 1619 als Lehrer eines Mart. van der Venne erwähnt. (Messager des sciences hist. 1877. S. 312.)

Abraham Genoels der jüngere,
1640—1723.

No. 665. „*Landschaft mit Ruinen und einem Hirtenpaare.*"

Waagen (Handbuch II. S. 75.) kannte nur zwei Bilder von diesem Meister: das vorliegende und eine „*Landschaft mit Minerva und den Musen*" zu Antwerpen (No. 175.). Letzteres stammt aus dem Besitze der dortigen St. Lukasgilde und wird durch diesen Umstand auch äusserlich als echt beglaubigt. Da es nun in Auffassung, Styl, Behandlungsweise und in seinem ganzen künstlerischen Charakter überhaupt mit dem vorliegenden Bilde durchaus übereinstimmt, so darf dies letztere auch als echt erwiesen angesehen werden. Beide Gemälde werden zudem durch die Radirungen des Meisters und die nach ihm von Andern gemachten Stiche bestätigt. So wiederholt sich z. B. sogar die sitzende männliche Figur auf dem hiesigen Bilde, in ihrer untern Hälfte, auf einer der beiden „*Gartenansichten*," die A. F. Bauduins nach Genoels gestochen hat.

Die Werke des Genoels haben einen akademischen Charakter, in welchem bereits die Barockzeit sich ankündigt. Landschaft und Figuren sind in dem idealisirenden, klassisch-akademischen Style der Franzosen gehalten, den Genoels sich während seines längeren und wiederholten Aufenthaltes in Frankreich angeeignet hatte. Sein Vortrag ist in Bezug auf

malerische Haltung kraftlos und ziemlich flau, hinsichtlich der Pinselführung ziemlich breit und dekorativ.

Die Nachrichten zum Leben des Meisters sind am ausführlichsten im Antwerpener Kataloge zusammengestellt. Danach war Abraham Genoels 1640 zu Antwerpen geboren. Er war ein Schüler von Jakob Backereel und Nik. Mart. Fierlants, und arbeitete seit 1659 längere Zeit in Paris unter Ch. Lebrun; er lebte von 1675 bis 1682 zu Rom, wo er von der niederländisch-deutschen Künstlergenossenschaft seiner mathematischen Kenntnisse wegen den Beinamen „Archimedes" empfing und starb 1723 zu Antwerpen. Er ist von einem gleichnamigen älteren Künstler, der nach Einigen vermuthlich sein Vater gewesen wäre, getrennt zu halten. Dieser trat nach einer Angabe des Antwerpener Katalogs im Gildejahre 1628/9 bei Gabriel Francken in die Lehre, und er wird in den Liggeren (II. S. 79. 87.) vom Gildejahr 1636/7 unter den Meistern aufgeführt. Leider ist keine weitere Nachricht über diesen älteren Abraham Genoels vorhanden, noch ist irgend ein Gemälde, das seinen Namen trägt, bekannt. In Rücksicht auf diesen älteren Künstler aber ist der Meister des vorliegenden Bildes Abraham Genoels der jüngere zu nennen, wie das auch schon in dem Kataloge des Museums zu Antwerpen geschehen ist. Ed. Fétis hat eine längere Abhandlung über denselben in seinen „Artistes belges à l'étranger" (I. S. 215 ff.) veröffentlicht. Wenn Fétis schliesslich auch den Grabstein von Genoels in der Dominikanerkirche (St. Paul) zu Antwerpen erwähnt und die „détestables vers flamands" der Inschrift aufmutzt, so ist es allerdings richtig, dass die Verse herzlich stümperhaft sind, aber daran ist nicht die vlämische Sprache, sondern der geistlose Reimschmied und der schlechte Geschmack jener barocken Zeit überhaupt schuld. Die Inschrift findet man in den „Graf- en gedenkschriften van de provincie Antwerpen etc. Bd. V. S. 120.

No. 666. s. bei Dirk Dalens I, vom Haag.

Adriaen Frans Boudewyns,
1644— nach 1700,
und
Pieter Bout,
1658 — nach 1702.

No. 670. *„Südliches Strandbild mit Gebäuden und vielen Figuren."* — Bez. vorn in der Mitte auf dem Steine:



Ausführliche und urkundliche Lebensnachrichten über beide Künstler, besonders über Boudewyns giebt der Katalog des Museums zu Antwerpen. Ueber den letzteren schrieb auch A. Siret im Journal des beaux arts 1869 S. 35 ff. und A. Jal brachte in seinem Dictionnaire critique etc. (Paris 1872. S. 127.) noch einige urkundliche Mittheilungen bei. Danach war dieser Künstler seit 1665 Meister der Lukasgilde in seiner Vaterstadt Brüssel (s. auch den Mess. d. sciences hist. 1878. S. 329.), er arbeitete dann mehrere Jahre in Paris mit van der Meulen und Abraham Genoels dem jüngeren zusammen und lebte seit 1677 wieder in Brüssel, wo er nach dem Jahre 1700 starb. Auch Pieter Bout war zu Brüssel geboren und starb ebenfalls daselbst; nach den Listen der dortigen Lukasgilde ward er 1671 Meister. (Messager etc. 1878. S. 330.)

Beide Maler arbeiteten sehr viel gemeinschaftlich, indem Boudewyns den landschaftlichen, Bout den figürlichen Theil ihrer Bilder ausführte. Die zu Antwerpen, Dresden, Wien und an andern Orten befindlichen derartigen Werke stimmen alle mehr oder weniger mit dem vorliegenden Bilde überein, doch gehört das letztere zu den feineren und gelungeneren Arbeiten der Meister. Welche Bewandniss es jedoch mit dem H hat, das dieses Bild als Bezeichnung trägt, vermag ich nicht zu sagen. Bei dem früher erfolgten Auflegen auf neue Leinwand ist das Gemälde durch Beschneiden und Umkanten erheblich verkleinert worden, so dass vermuthlich auch anderweitige Bezeichnungen hierbei verloren gegangen sind.

Cornelis Huysmans der jüngere gen. Huysmans von Mecheln, 1648—1727.

No. 667. „*Landschaft mit römischen Bauwerken.*"

No. 669. „*Grosse Landschaft mit Bergferne.*" — Bez. r. unten:

Hüsman

Diese Bezeichnung ist mit Bleistift, und wie die Schreibweise des Namens erkennen lässt, von einem Deutschen gelegentlich aufgeschrieben worden.

Bei Eberlein und danach in allen übrigen Verzeichnissen der Sammlung wird dem Meister dieser Bilder, Huysmans, der Vorname Nikolaus gegeben. Doch scheint es einen Maler dieses Namens nicht gegeben zu haben. In den Liggeren wenigstens kommt ein Nikolaus Huysmans nicht vor und Nagler, der ihn im Künstlerlexikon anführt, hielt ihn wahrscheinlich für indentisch mit Michlaer, den er aber wieder Huysmans von Mecheln nennt, worunter doch lediglich Cornelis Huysmans zu verstehen ist; auch ist sonst ein Michlaer Huysmans im siebzehnten Jahrhundert nicht zu ermitteln. Vielleicht ist in diesen falschen Vornamen, Nikolaus und Michlaer, ein Nachklang zu erkennen, dass es neben Cornelis Huysmans noch einen zweiten Landschafter dieses Namens gab, der jetzt als dessen Bruder Jan Baptist (1654—1711.) ermittelt ist. (S. den Katalog von Antwerpen, — den von Brüssel, — die Gazette des beaux arts 1870 S. 366 ff. — A. Siret im Bulletin des commissions royal. d'art et d'archéol. XIII. 1874. S. 174. ff., — Em. Neefs ebenda XIV. 1875. S. 22 ff., — Alf. Michiels ebenda XV. 1876. S. 33 ff. und nochmals A. Siret ebenda XV. 1876. S. 214/5.) Der Sohn des Cornelis, Pieter Balthasar, der bereits 1706 22 Jahre alt starb, wird hier nicht in Betracht kommen können. (Em. Neefs, Hist. d. l. peinture etc. à Malines I. S. 508.)

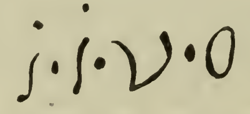
Die Werke von Cornelis und Jan Baptist haben nun aber, wie behauptet wird, eine genaue Verwandtschaft, so dass bis vor kurzem alle Bilder des letzteren unter dem Namen

des ersteren gingen. Ein mit dem Namen und der Jahreszahl 1697 bezeichnetes Bild im Museum zu Brüssel (No. 209.), sowie einige andere Werke verbürgen die selbständige und hervorragende Thätigkeit des Jan Baptist. Welchem von beiden Meistern nun die hiesigen Bilder zuzuschreiben sind, wird mit unbedingter Sicherheit nicht wohl zu entscheiden sein, doch wird man gut thun, sie dem Cornelis Huysmans, als dem älteren und bekannteren der Brüder zuzueignen, mit dessen Bildern an zahlreichen andern Orten sie stimmen, sowohl im Styl der Komposition wie namentlich in der Behandlung. Schwere bräunliche Töne, Mangel an Licht und etwas Streifenartiges in den Wolken wie auch im Baumschlag sind bezeichnend; auch sind fast alle seine Bilder mehr oder weniger nachgedunkelt. In seinen besten Werken, deren man einige in Berlin, München, London, Lyon, Montpellier und an andern Orten findet, erhebt er sich jedoch zu grösserer Klarheit, die dann auch die Bedeutung seiner nicht unerheblichen poetischen Kraft besser erkennen lässt.

No. 668. s. S. 41. bei Jan Breughel.

Kaspar Jakob van Opstal der jüngere,
1654—1717.

No. 436. „*Zwei nackte Kinder, die Seifenblasen machen.*" — Bez. r. unten:



Das Bild hat seit Eberlein (III Cab. No. 34.) den Namen des Adam van Noort geführt. Der zweite Pape'sche Katalog von 1844 hat dann dazu die Angabe gemacht, dass es auch mit den Buchstaben A. V. O. bezeichnet sei. Die späteren Verzeichnisse haben beides beibehalten. Allein, wer die Werke des Adam van Noort (Bd. I. S. 45.), besonders die zu Ant-

werpen, mit Verständniss gesehen hat, wird sogleich bemerken, dass das vorliegende Stück in keinem Falle von diesem Lehrer des Rubens gemacht sein kann. Ferner ist aber auch nicht zu verkennen, dass es nicht einmal der Zeit angehören kann, welche durch das Leben dieses Meisters bezeichnet wird (1557—1641.), dass es vielmehr dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts angehören dürfte. Endlich zeigt das Monogramm nicht die Buchstaben A. V. O., sondern mit der vollsten Deutlichkeit J. J. V. O. Es lässt sich also die alte Benennung schlechterdings nicht halten.

Leider kommt nun in den Handbüchern ein Monogramm, wie das hier vorliegende nirgends vor, allein das Museum zu Antwerpen besitzt ein Gemälde (No. 457.), welches die Bezeichnung

j·j·v·opstal·F
1699

trägt, und dasjenige zu Darmstadt ein anderes (No. 429.), welches wie folgt bezeichnet ist:

j·j·V·opstal
1692

Beide Bezeichnungen stimmen in ihren vier ersten Buchstaben mit der Bezeichnung des vorliegenden Bildes überein, und es erscheint danach als ein zwingender Schluss, dass auch dies Bild von demselben Maler, Jasper Jakob van Opstal dem jüngeren, herrührt.

Der Katalog von Antwerpen giebt die näheren Nachrichten über denselben, unter denen namentlich hervorgehoben werden muss, dass der vielbeschäftigte Künstler sich der Hülfe seiner Schüler — und er hatte deren nach Ausweis der Antwerpener

Liggeren eine sehr grosse Zahl — ausgiebig bediente, dass er deren Untermalungen und Arbeiten überging und dieselben dann als eigene Arbeiten verkaufte. Dieser Umstand und überhaupt die Stellung des Künstlers inmitten einer Epoche der verfallenden Kunst erklären, dass der Charakter seiner Arbeiten nicht bedeutend und sicher, sondern flau und eklektisch erscheint.

In dem vorliegenden Bilde lassen die Kindergestalten eine Nachahmung van Dyck's in Zeichnung und Farbe erkennen; das an die Mauer gelehnte Marmorwerk mit der Darstellung eines Bacchanales zeigt die wieder beliebt gewordene Beziehung zu antiken Vorbildern, die Blätter und Früchte ebenso die Neigung der Zeit für Stilleben; die ganze Zusammenstellung hat etwas Barockes. Uebrigens ist der eigentliche Gegenstand, — zwei Kinder, die Seifenblasen machen — mehrfach und schon von Rubens behandelt worden. (Siehe W. Burger, Trésors d'art en Angleterre. S. 191.) Als Allegorie auf die Vergänglichkeit des Reichthums hat ihn Cornelis de Vos der ältere in einem Gemälde der herzoglichen Sammlung (S. 92 ff.) dargestellt.

Das Opstal'sche Bild lässt das technische Geschick, welches die Ueberlieferung der alten Schule gewährte, noch erkennen, aber es lässt den selbständigen Künstlergeist, die lebendig schaffende Phantasie und selbst die Kraft und Gesundheit der rein malerischen Empfindung vermissen. Dies Urtheil wird auch das Bild in Darmstadt, eine *„heilige Familie unter einer Säulenhalle"* bestätigen, wenn auch die Farben kräftiger als auf dem vorliegenden Stücke gehalten sind; als Ganzes ist es akademisch, eklektisch und kalt. Das Gemälde in Antwerpen *„Bildniss des A. E. van Valckenisse"* würde eine günstigere Meinung erwecken.

Theobald Michau,
† 1765.

No. 671. „*Landschaft mit Marktverkehr.*" — Bez. r. unten:

T. Michau.

Theobald Michau stammte, wie die Handbücher angeben, aus Tournay (Doornick) im Hennegau. Am 29 Juni 1686 trat er bei Lukas Achtschellincx zu Brüssel in die Lehre und ward 1698 Meister bei der Lukasgilde daselbst. (Mess. d. sciences hist. 1878. S. 477 und 480.) Im Jahre 1710/1 liess er sich bei der Lukasgilde zu Antwerpen einschreiben, und er hat in dieser Stadt dann auch seinen bleibenden Wohnsitz behalten; er starb daselbst im Oktober 1765 in seiner Behausung auf dem Mayr und ward am 27 dieses Monats in der Lieben-Frauen-Brüderskirche bestattet. (Liggeren II. S. 670 und 673.) Er lehnte sich in manchen Stücken an das Vorbild von Teniers, doch hat er diesem grossen Meister gegenüber etwas Modernes und Absichtliches.

Pieter Snyers,
1681—1752.

No. 567. „*Ein lesender Kapuziner.*" — Bez. l. ziemlich unten:

P: Snijers

Bei Eberlein (II Gall. No. 6.) ist der Name des Urhebers dieses Bildes Peter Snayers geschrieben, doch ist derselbe, da das Buch Lebensnachrichten der Künstler nicht bringt, auch weiter nicht bestimmt. In den drei Ausgaben des Pape'schen Verzeichnisses wird das Bild sonderbarerweise dem Geeraard

Zegers zugetheilt; in den Barthel'schen wiederum dem Pieter Snayers, der dahin näher bestimmt wird, dass er 1593 geboren und 1662 noch am Leben gewesen sei; die Bezeichnung wird dazu richtig mit P. Snyers gegeben. Diese Bestimmungen sind auch in die Blasius'schen Verzeichnisse übergegangen. Hierbei ist durchweg der ausgezeichnete Schlachtenmaler Pieter Snayers, der zu Antwerpen in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts arbeitete mit dem, um ein Jahrhundert jüngern Akademiker Pieter Snyers daselbst verwechselt worden: eine Verwechselung, die unter anderm auch heute noch im Städel'schen Institut zu Frankfurt besteht, wo eine grosse, mit „P. Snyers f." deutlich bezeichnete „*Speisekammer*" (No. 138.) dem alten Snayers beigelegt wird. Uebrigens führt auch E. Fétis in seiner Abhandlung über diesen letzteren Meister das vorliegende Bild irrig als ein Werk desselben an. (Bulletin des commissions royales d'art et d'archéol. etc. VI. 1867. S. 221.)

Pieter Snyers war 1681 zu Antwerpen geboren und trat 1694 daselbst bei A. van Bredael in die Lehre. Zur Selbständigkeit gelangt, scheint er zuerst sein Glück in Brüssel haben versuchen wollen, da er sich am 29 September 1705 als Meister in die dortige Lukasgilde aufnehmen liess (Messager d. scienc. hist. 1878 S. 482.); doch kehrte er bald nach Antwerpen zurück, wo er sich schon 1707 bei der Lukasgilde als Meister einschreiben liess. In Antwerpen ward er später Director der Akademie und starb daselbst im Jahre 1752. Ausführliche Nachrichten über ihn bringt der Katalog des dortigen Museums, wo sich eine, aus seinem Nachlasse stammende „*Berglandschaft*" von ihm findet (No. 337.). Dieselbe stimmt mit dem vorliegenden Bilde ganz überein, besonders in dem braunen Ton der Figuren und der tiefen, schweren Stimmung des Ganzen; die Nachahmung Rembrandt's, die in dem vorliegenden Bilde so ausschliesslich sich geltend macht, tritt dort jedoch insofern zurück, als die Blumen und die Landschaft nach vlämischen Vorbildern aus der Zeit um 1600 gemacht sind. Im Uebrigen ist es allerdings Nachtreterei von Rembrandt's Art. Zwei Bilder von P. Snyers, welche nach Nagler's Mittheilung (Künstlerlex.) das Belvedere in Wien besitzt, sind dort nicht mehr aufgestellt.

Eine „*Höckerin*" ist neuerdings in das Museum zu Amsterdam gelangt (No. 490[a].).

Jan Joseph Horemans der ältere,
1682—1759.

No. 575. „*Eine musikalische Gesellschaft.*" — Bez. l. etwas unterhalb der Mitte:

J Horemans.
1715

Ueber Jan Joseph oder Joseph Horemans den älteren bringt der Antwerpener Katalog die nöthigen Nachrichten. Das herzogliche Museum besitzt eine erhebliche Anzahl der, nach ihm von J. A. Pfeffel in Augsburg herausgegebenen grossen Schwarzkunstblätter. Das vorliegende Bildchen, welches einen starken Mangel an Gegensatz in Licht und Schatten und einen besonders trüben Ton zeigt, dabei aber dünn, leicht und geschickt gemalt ist, hat vielleicht nur als Vorlage für einen solchen Stich dienen sollen.

Das Bild ging bisher irrigerweise unter dem Namen des M. C. Blommaerdt, von dem das Museum ein bezeichnetes Werk besitzt; s. S. 142.

Hendrik van Lint,
1684— nach 1726.

No. 605. „*Rückkekr von der Jagd bei Rom.*" — Bez. l. unten:

H·van Lint f

Houbraken (III. S. 48.) erzählt, dass Hendrik van Lint, Landschaftsmaler aus Antwerpen, in Geselischaft von Theodor

Wilkens aus Amsterdam, zu Ronciglione im Jahre 1711 vom Volke als Zauberer zum Statthalter geschleppt wurde. Davon spricht er sehr ausführlich, doch weiss er weiteres nicht. Aus den Antwerpener Liggeren (II. S. 591 und 596.) geht aber hervor, dass Henricus Franciscus van Lint im Gildejahr 1696/7 bei Peeter van Bredael als Lehrling eingeschrieben wurde. Geboren war er zu Antwerpen 1684, und zwar war er ein Sohn Peter van Lint des älteren (1609—1690) aus dessen zweiter Ehe. (Fr. J. van den Branden S. 912.)

Das vorliegende Bild ist im wesentlichen eine Frucht italienischer Studien, doch zeigt es in der Behandlung der Pferde und Figuren den Einfluss Wouwerman's. Anderweitige Werke Lint's sind selten anzutreffen, namentlich in öffentlichen Sammlungen. Das Museum zu Weimar besitzt ein kleines dem hiesigen verwandtes Stück (No. 186.), welches auch dieselbe Bezeichnung trägt. In Turin befindet sich ein etwas grösseres Bild, eine „*Landschaft mit einem Stieropfer*" (No. 455.), welches „H. van Lint. F. R. 1726" bezeichnet ist.

Weiter als bis zu diesem Jahre ist die Thätigkeit des Künstlers nicht zu verfolgen.

Dass die von Immerzeel dem Hendrik van Lint zugeeigneten Radirungen, welche die Jahreszahl 1680 tragen sollen, demselben nicht zugehören können, erhellet aus den obigen Angaben von selbst.

Karl Sylva Dubois,
1688—1753.

No. 672. „*Landschaft.*"

Friedrich Nicolai (Nachrichten von Baumeistern, Bildhauern, Malern u. s. w. in Berlin. Berlin und Stettin. 1786 S. 81.) verdankt man einige Nachrichten über diesen Künstler. Nach denselben stammte Karl Sylva Dubois aus Brüssel, er kam 1707 als Balletmeister nach Berlin und legte sich seit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelm's I. auf die Landschaftsmalerei; er starb zu Köpenik. Die Gallerie zu Salzdahlum besass ausser dem vorliegenden Bilde noch 7 weitere Stücke,

die jedoch nicht mehr vorhanden sind. Die Kupferstichsammlung des Museums enthält zwei Blätter nach ihm: „*Le Soir*" gestochen von Friedrich Reclam und ein „*Schäferstück*" gestochen von A. L. Krüger 1778. Auf dem ersten Blatte ist der Name des Malers Ch. Dubois, auf dem andern C. S. Dubois geschrieben.

Peeter Horemans der ältere,
1700—1776.

No. 628. „*Eine Frau und zwei Kinder.*"

Nachrichten über diesen Künstler bringt Nagler in seinem Künstlerlexikon, augenfällig aus guten Quellen. Danach ist dieser Peeter Horemans im Jahre 1700 zu Antwerpen geboren; er war Bruder und Schüler des Jan Joseph Horemanns des älteren (S. 139.), bei dem er im Gildejahr 1716/7 in die Lehre trat. (Liggeren II. S. 705.) Seit 1725 lebte er in München, wo er für den Hof arbeitete und auch 1776 starb. Er ist zu unterscheiden von einem jüngeren Peeter Horemans, der 1714 zu Antwerpen geboren war und in dieser Stadt auch lebte und wirkte. Die fast überall, selbst bei Kramm sich findende Angabe, dass der ältere Peeter Horemans, der 1776 zu München starb, im Jahre 1714 geboren sei, beruht auf einer falschen Auffassung der bezüglichen Mittheilungen Nagler's, die allerdings etwas unklar abgefasst sind. Ein Selbstbildniss des Künstlers besitzt die Sammlung zu Schleissheim (No. 416). Max Rooses (Geschied. d. Antwerpsche school. S. 679.) nennt das vorliegende Bild „ein Stückchen, dass sehr fein ausgeführt ist, einigermassen von grauer Haltung, aber gut von Beleuchtung und Stimmung." Es scheint, dass ein günstigeres Urtheil über dies doch immerhin nur mittelmässige Werkchen nicht wohl wird abgegeben werden können. Mehrere grosse Schabkunstblätter nach diesem Meister, die Georg Kilian in Augsburg herausgab, besitzt das Museum.

M. C. Blommaerdt,

Zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts.

No. 576. „*Eine musikalische Gesellschaft.*" — Bez. l unten:

M, Blommaerdt,

Maximiliaen Blommaert findet man im Jahre 1696/7 bei der Lukasgilde zu Antwerpen als Lehrling des Fr. van Aken eingeschrieben (Liggeren. II. S. 596.); er wird mit dem Meister des vorliegenden Bildes, der sich M. C. Blommaerdt schreibt, ein und dieselbe Person sein. Weitere Nachrichten habe ich nicht gefunden.

No. 575. s. S. 139 bei J. J. Horemans d. ä.

Balthasar Paul Ommegank,

1755—1826.

No. 673. „*Landschaft mit Vieh.*"

Eine ausführliche Lebensbeschreibung dieses letzten Meisters der alten Schule, die grösstentheils aus Familiennachrichten geflossen ist, enthält der Katalog des Museums zu Antwerpen.

DIE
HOLLÆNDISCHE SCHULE.



I.

Meister des XVI Jahrhunderts.

Lukas van Leyden,
1494—1533.

No. 117. „*Selbstbildniss des Meisters.*"

Auf welche Weise, wann und durch wen dies Gemälde in das Museum gelangt ist, hat sich bisher nicht ermitteln lassen. Zuerst findet es sich in dem Pape'schen Kataloge von 1836 (Nr. 202.) und zwar unter dem Namen Hans Holbein's des jüngeren. In einem Handexemplare dieses Kataloges, welches der Museumsinspector Professor Brandes im Gebrauche hatte, ist jedoch dieser Name durchgestrichen und dafür Lukas von Leyden mit Bleistift eingetragen. Dennoch behielt die Ausgabe des Pape'schen Kataloges von 1844 die Bezeichnung Holbein bei. Der Barthel'sche Katalog aber von 1859 führt das Bild unter dem Namen des Heemskerk auf, welche Benennung es auch in den beiden Ausgaben des Blasius'schen Kataloges beibehalten hat. Es erscheint nicht erforderlich die Umstände darzulegen, welche sehr laut und bestimmt gegen diese Bezeichnung sprechen: genug, dass dieselben durch einen Kupferstich unterstützt werden, welcher augenfällig nach diesem Gemälde gemacht ist und der durch eine Unterschrift als das

Selbstbildniss des Lukas von Leyden bezeichnet wird. Er rührt von Andreas Stock her, der um 1590 geboren war und im Haag wie zu Amsterdam arbeitete. Auf Grund dieses Thatbestandes müsste also das Gemälde als das „*Selbstbildniss des Lukas von Leyden*" angesehen werden.

Leider ist hiermit jedoch die Sache noch nicht erledigt und festgestellt, denn unter den eigenen Stichen des Lukas befindet sich ein männliches Bildniss vom Jahre 1525 (Bartsch No. 173.), welches gleichfalls eine dasselbe als das Selbstbildniss des Lukas von Leyden ausweisende Inschrift trägt, das aber ganz andere Gesichtsformen und einen anderen Charakter zeigt als das hiesige Gemälde und der Stock'sche Stich. Es stehen also zwei, mit Unterschriften versehene, jedoch gänzlich verschiedene Bildnisse des Lukas von Leyden sich gegenüber, und es wird zu untersuchen sein, welches von beiden die besseren Gründe für sich hat.

Zunächst möchte zu vermuthen sein, dass das Blatt von 1525, welches ohne allen Zweifel eben von Lukas selbst herrührt, auch das wirkliche Bildniss des Meisters sei; er war zu jener Zeit 31 Jahre alt und hiermit scheint auch das Alter des Dargestellten zu stimmen. Gegen die Vermuthung jedoch spricht der Inhalt der Inschrift und die Form der Buchstaben: „*Effigies lucae Leidensis propria manu incidere.*" Was heisst das? Was soll man von dem „incidere" halten? Annehmen lässt sich wohl schlechterdings nicht, dass ein Mann wie Lukas von Leyden, in jener Zeit und in den Niederlanden, wo die lateinische Sprache auf der Höhe des Gebrauches stand, ein solches Latein zu Tage gefördert und unter sein eigenes Bildniss mit dem Grabstichel hingesetzt haben sollte. Viel glaublicher ist es, dass ein Kunsthändler des siebzehnten Jahrhunderts diese Inschrift auf seinem Gewissen habe. Aber lässt man auch diese Sache auf sich beruhen, so zeigen doch die Buchstaben und der hinter denselben angebrachte Schnörkel aufs deutlichste den Charakter des siebzehnten Jahrhunderts. Die Inschrift ist also nicht ursprünglich und echt, und kann für die Bezeichnung des Dargestellten als Lukas von Leyden einen bündigen Beweis nicht abgeben. Hinzukommt, dass nur einige wenige der 174 Kupferstiche des Meisters eine Inschrift tragen, woraus

hervorgeht, dass er nicht die Gewohnheit hatte, seine stecherischen Arbeiten durch Unterschriften zu erläutern. Ferner aber könnte man Gründe beibringen für die Annahme, dass auch diese wenigen Inschriften (z. B. Bartsch, No. 127—133 und 138.) nicht ursprüngliche seien; lässt man sie aber auch als echt gelten, so springt doch in die Augen, dass die Buchstaben derselben einen ganz anderen und älteren Charakter haben, als die auf dem Blatte von 1525.

Andererseits macht sich das Stock'sche Blatt verdächtig, und zwar ebenfalls durch seine Inschrift, wenn auch in ganz anderer Weise. Diese Inschrift lautet nämlich: „Effigies Lucae de Leyda Pictoris et sculptoris Incomparabilis dum esset annor. XV (!) ad ectypum propria ipsius manu depictum. Obyt Lugd. Batav. anno MDXXXIII Aetat. suae XXXIX." Der verdächtige Umstand ist durch das Ausrufungszeichen angedeutet. Das Bildniss stellt einen Mann von etwa 30 Jahren oder mehr vor, und darunter steht, Lukas habe es gemalt, als er 15 Jahre alt gewesen. Es soll sogleich versucht werden, eine Erklärung dieses Widerspruches anzudeuten. Schliessen muss man zunächst aber, dass das hiesige Bild annähernd 100 Jahre nach dem Tode des Lukas, zur Zeit, als es von Stock in Kupfer gestochen wurde, für dessen Selbstbildniss gehalten wurde, das er im Alter von 15 Jahren gemalt habe. Eine Lithographie von Chimier nach diesem Stock'schen Stich brachte die „Kunstkronijk" von 1840/1. Doch wird zu berücksichtigen sein, dass gleichzeitig auch jenes Blatt von 1525 für das Bildniss des Lukas gehalten wurde, und ferner, dass Karel van Mander (Bl. 135.) 1604 des Lukas Selbstbildniss in Kupferstich wie folgt beschreibt: „jung, ohne Bart, etwas mehr als halbe Figur, mit einer grossen Mütze mit Federn darauf, habend in seinem Kleid oder Busen einen Todtenkopf." Damit kann nur das Blatt No. 174 bei Bartsch gemeint sein, welches wieder einen ganz andern jungen Menschen darstellt, das aber nicht weiter in Frage kommen kann, da es weder mit dem Blatte von 1525, noch mit dem Stock'schen Stiche übereinstimmt. Mander muss sich eben in einem Irrthume befunden haben.

Wenn so die Wahrscheinlichkeit, das Selbstbildniss des Lukas von Leyden zu sein, für das Blatt von 1525 und den

Stock'schen Stich, beziehungsweise das hiesige Gemälde, annähernd die gleiche sein dürfte, so wird durch ein anderes Bildniss des Lukas die Entscheidung zu Gunsten der letzteren Kunstwerke herbeigeführt. Dies Bildniss ist der Stich, welchen Hendrik Hondius der ältere 1598 angefertigt hat, und der Lukas, wie ausdrücklich angegeben (Aetatis 37), im Alter von 37 Jahren vorstellt; die Unterschrift lautet: „Lucas Leydanus Pictor aerearum excellentissimus". Dem Zeugniss gegenüber, welches hier Hondius, der tüchtige und gewissenhafte Stecher, ablegt, wird sich nicht bestreiten lassen können, dass die hier abgebildete Persönlichkeit wirklich Lukas von Leyden vorstelle. Und dieses Bildniss, welches älter ist, als der Stock'sche Stich und die Unterschrift des Blattes von 1525 sein können, stimmt nun in der That mit dem Stock'schen Stiche und dem hiesigen Gemälde überein: es ist dieselbe breite Gesichtsbildung, dieselben starken Backenknochen, dieselbe grosse Nase, dieselbe Mundbildung, dieselben starken Augenknochen, dieselbe Haartracht, — nur dass der Hondius'sche Kopf um so viel älter aussieht. Und da ist es in der That merkwürdig, dass beide Köpfe um etwa 20 Jahre älter erscheinen, als sie dem angegebenen Alter nach sein könnten. Lukas muss also, nicht nur wie bekannt, sehr frühreif gewesen sein, sondern auch schon, fast als Knabe noch, ein sehr männliches Ansehen gehabt, Mitte der dreissiger aber wie ein Mann von fast 60 Jahren ausgesehen haben. Möglich also bliebe es hiernach, dass er 15 Jahre alt sich selbst gemalt und dabei, sein frühreifes männliches Ansehen übertreibend, sich so dargestellt habe, wie man ihn auf dem hiesigen Bilde sieht. Es darf hier daran erinnert werden, dass Karel van Mander erzählt, es habe geschienen, als ob Lukas mit Pinsel und Grabstichel in der Hand geboren worden sei; er habe schon als ein Kind von 9 Jahren Kupferstiche eigener Erfindung herausgegeben und im Alter von 12 Jahren schon Malereien auf Bestellung gearbeitet. Hiermit verliert die Thatsache, dass ein so vorzügliches Bild von einem fünfzehnjährigen Knaben gemalt worden sei, das Auffällige, und der Widerspruch in der Unterschrift des Stock'schen Stiches dürfte sich lösen. Jedoch ist und bleibt

die Hauptsache, dass der Hondius'sche Stich den Stock'schen Stich und noch mehr und unmittelbarer das hiesige Selbstbildniss bestätigt, damit aber zugleich auch das Blatt von 1525 aus der Reihe der Bildnisse und Selbstbildnisse des Lukas von Leyden streicht. Ein Bildniss des Lukas von Leyden befindet sich auch in den Uffizien; es liegt in einem Stiche von P. A. Pazzi im Museo fiorentino (I. S. 91.) vor. Allerdings ist dies Bildniss von der Seite genommen, jedoch ist die Aehnlichkeit mit dem hier vorliegenden ganz unverkennbar: dieselbe Mütze, derselbe Haarschnitt, dieselbe Nase, dieselben starken Lippen u. s. w. Man wird also auch hieraus eine Bestätigung des dargelegten Sachverhaltes entnehmen müssen.

Ich führe endlich noch an, dass bei D'Argenville (II. 47.) das Bildniss des Lukas von Leyden nach dem Stock'schen Stiche gegeben ist, dass auch Kramm nicht an der Richtigkeit des Stock'schen Stiches zweifelt, den er vielmehr das am meisten bekannte Bildniss des Lukas nennt, dass endlich die „Kunstkronijk" schon 1870 eine mir allerdings erst nach Beendigung der hier gemachten Untersuchung bekannt gewordene Mittheilung folgenden Inhaltes brachte: Herr van der Kellen aus Utrecht habe nach dem Stiche von Stock das hiesige Gemälde als das Original dieses Stiches erkannt. „Mit dieser Entdeckung — heisst es dann weiter — haben wir sowohl ein Bildniss als eine Malerei unseres grossen Meisters Lukas gewonnen." Es gereicht mir zur Genugthuung, das Ergebniss der vorstehenden Untersuchung durch einen so kenntnissreichen Fachmann wie Herrn van der Kellen bestätigt zu sehen, und glaube ich, dass man mit Ueberzeugung dem Gemälde die Bezeichnung „*Selbstbildniss des Lukas von Leyden*" geben kann — und muss.

Marten van Veen gen. M. van Heemskerk, 1498—1574.

No. 417. *„Die Taufe Christi.“* — Bez. r. unten:

M Heemskerck

und etwas tiefer:

1567

Die Gesammtanlage der Komposition, sowie auch die Hauptgruppe und einige der Badenden wiederholen sich mit geringen Veränderungen auf dem Blatte 4 der nach Heemskerk gestochenen Folge zur *„Geschichte Johannes des Täufers.“* Auch zeigen sich noch weitere Uebereinstimmungen des vorliegenden Bildes mit den sonstigen beglaubigten Werken des Meisters. Insbesondere erinnert der Christus selbst in seiner Haltung und in seinem ganzen Typus an den auf dem Ecce-homo-Altar vom Jahre 1559/60, der aus Delft stammt und sich jetzt im Museum zu Haarlem befindet (No. 67.). Heemskerk hat in seinen meisten Werken eine so eigenthümliche, überwiegend manieristische Zeichnung und Formenbehandlung, eine so eigenthümliche Farbenhaltung, dass er sich nicht wohl verkennen lässt. Wenn nun das vorliegende Bild in ersterem Betrachte auch durchaus bezeichnend ist, so zeigt es den Meister in letzterer Hinsicht doch nicht auf seiner Höhe. Dieser Höhepunkt wird unter andern aus den beiden Altarflügeln vom Jahre 1546 im Museum des Haag (No. 40 b und c.), sowie dem Altare mit der *„Grablegung“* vom Jahre 1559 im Museum zu Brüssel, der 1879 erworben wurde, ersichtlich. Welche blühende, tiefe, volle, prächtige Farbe ist da entwickelt! Aller-

dings kommen besonders auf dem letzteren Werke auch helle und fade Farben, wie auf dem vorliegenden Bilde vor, und es regt diese Thatsache vielleicht die Meinung an, dass Heemskerk in späteren Jahren zu dieser faderen Haltung übergegangen sei. Das Gemälde „*Momus tadelt die Werke der Götter*" vom Jahre 1561 im Museum zu Berlin (No. 665.) steht dem vorliegenden Bilde, ausser der Uebereinstimmung im Charakter von Zeichnung und Styl, besonders nahe, nur dass einige rothe Gewänder der Gesammterscheinung der Farben eine grössere Lebendigkeit geben.

Diese Thatsache dürfte die soeben geäusserte Ansicht bestätigen, und es würde sich danach, in Verbindung mit den Berichten des Karel van Mander (Blatt 163[b] ff.) eine Uebersicht der Entwickelung des Heemskerk gewinnen lassen. Heemskerk ging Ende 1532 oder im Jahre 1533 nach Rom, wo er drei Jahre blieb. Bis zu dieser Reise malte er in der Art des Schoreel, in Rom studierte er die Antiken und besonders die Werke des Michelangelo, doch zurückgekehrt „veränderte er seine frühere Malweise." Wie sehr Italien auf ihn eingewirkt hat, kann das grosse Stück „*Venus in der Werkstätte des Vulkan*" beim Grafen Nostitz in Prag (No. 139.), wo die Antike und selbst Rafael sehr deutlich durchklingen, darthun. Die prächtige Farbenhaltung, über die er nach seiner Rückkehr verfügte, scheint ihm allmälich entfallen zu sein, bis er ganz zu der Art gelangte, die das vorliegende Bild zeigt.

Sehr beachtenswerth erscheint auf diesem Bilde das Stück Landschaft in der linken oberen Ecke, da es eine für die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts merkwürdige Sicherheit in der Auffassung der landschaftlichen Natur, ein klares Gruppiren des Baumschlags und eine gewandte Vertheilung der Licht- und Schattenmassen bei verhältnissmässig grosser Breite der Behandlung zeigt. (Vergl. I. Bd. S. 41.) In Heemskerk treten also Elemente in bedeutungsvoller Weise auf, die später weiter entwickelt wesentliche Grundlagen der holländischen Malerei wurden.

Das Museum besitzt auch zwei Zeichnungen von Heemskerk, nämlich einen „*Johannes vor Herodes*" mit der Bezeichnung:

„Martinus Heemskerck" und eine *„Ablehnung der Einladung zum grossen Abendmahle"* (Luk. XIV.) mit der Bezeichnung:

Martyn van Hemsk
Inventor
1558

Letzteres Blatt ist von Dirk Coornhert 1559 gestochen worden, jedoch mit Hinweglassung eines sinnbildlichen grossen Wappens in der einen obern Ecke.

Die Lebensnachrichten über den Meister sind durch Willigen (S. 42. 157/173. und 349.) ergänzt worden.

No. 117. S. Lukas van Leyden.

Holländischer Meister,

um 1540 — 1550.

No. 419. *„Christus vor dem hohen Rathe."*

Das Bild ist im Jahre 1868 ohne Künstlernamen mit dem Reinike'schen Vermächtniss ins Museum gelangt und im Blasius'schen Verzeichnisse von demselben Jahre als ein Werk des Martin de Vos aufgeführt. Diese Benennung ist jedoch unhaltbar, da das Bild in Hinsicht der Komposition, des Styles, der Zeichnung, Farbenstellung und Behandlungsweise von den Werken dieses Meisters erheblich abweicht und überhaupt denselben nicht wenig nachsteht. Aus den zahlreichen Gemälden des Martin de Vos des älteren (1531—1603) in Antwerpen — das Museum allein besitzt 33 Nummern (No. 71—103.) von ihm und darunter hervorragende Stücke, wie die Altäre mit dem *„Triumphe Christi"* und dem *„Zinsgroschen"*, — und ebenso aus den sehr zahlreichen nach ihm gefertigten Stichen erkennt man die ganze Art desselben deutlich, und es ist nicht denkbar, dass von einem Manne, der solche Arbeiten gemacht hat, auch das vorliegende Bild herrühren könne. Dies letztere scheint vielmehr älter zu sein, jedenfalls einem älteren Künstler anzuge-

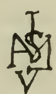
hören, und es dürfte in die Zeit um 1540 bis 1550 zu setzen sein. Auch rührt es gewiss nicht von einem vlämischen Künstler her, sondern von einem Holländer, wofür eine Reihe bestimmter Umstände sprechen. Zunächst fällt die ungemein bunte Farbenhaltung auf, und wenn die Vlamingen jener Zeit auch bunt sind, so sind sie doch in ihrer Gesammthaltung ruhiger. Auch die breite Behandlung, in Verbindung mit den zum Theil in schmutzigen Tönen angelegten Schatten, weist auf einen holländischen Maler jener Zeit hin. Ferner thut dies die Unklarheit und Ungeschicklichkeit in Bezug auf die Anlage und Zeichnung der Gewänder wie auch der Idealköpfe, und andrerseits jedoch ebenso die Vortrefflichkeit, mit der besonders die gewöhnlicheren Charakterköpfe nach der Wirklichkeit aufgefasst, und die Tüchtigkeit der Bewegungen und Haltungen einzelner Figuren, die mit sicherem Auge dem Leben entnommen sind. Der Künstler ist in manchen Stücken ein Nachahmer des Lukas von Leyden, in anderen ein Genosse des Heemskerk, und man wird mit dieser Hinweisung seine kunstgeschichtliche Stelle in genügender Weise bezeichnen dürfen.

Um diese Beziehungen zu begründen, kann hinsichtlich des Lukas von Leyden besonders dessen Altarwerk mit der „*Anbetung der Weisen*" im Museum zu Antwerpen (No. 208—210.) dienen, welches, bei der vorzüglichsten Ausführung im einzelnen doch eine sehr bunte und unruhige Gesammthaltung hat; hinsichtlich des Heemskerk aber geben wichtige Vergleichspunkte bereits viele der zahlreichen Kupferstiche nach ihm sowie verschiedene seiner Gemälde ab, unter denen die beiden Altarflügel im Haag (No 40b und c.) und ein neuerdings erworbenes Altarwerk von 1559 im Museum zu Brüssel wegen ihrer schon stark koloristischen Behandlungsweise hervorgehoben werden müssen. Auch das hiesige Gemälde des Heemskerk (No. 417.) lässt, obwohl es wenig Farbe hat, schon in Bezug auf Pinselführung und Schattenbehandlung manche vergleichende Beobachtung zu.

Monogrammist S. I. A. M. L. V.
um 1550—1570.

No. 429. *„Mann und Frauenzimmer, genannt Juda und Thamar."*

No. 430. *„Die Speisung der Armen nach dem Gleichniss vom grossen Abendmahl."* — Bez. auf einem Baumstamme etwas l. von der Mitte des Bildes, ziemlich unten mit dem Monogramm:



Diese Bilder trugen seither den Namen des Karel van Mander. Das grössere derselben, No. 430, kommt bereits im handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 vor und wird daselbst auf 1000 Thaler geschätzt. In Folge des Monogrammes, welches dies Bild trägt, hat der letzte Blasius'sche Katalog es als Arbeit eines „unbekannten Malers" mit dem Beisatze aufgeführt, dass es dem Karel van Mander zugeschrieben worden ist, während er das kleine Bild (No. 429.) unter dem Namen dieses Meisters beliess. Dies Verfahren ist jedoch nicht ganz folgerichtig, da beide Bilder augenfällig von einem und demselben Künstler herrühren. Dass dieser aber nicht Mander sein kann, geht aus dem Monogramm, welches sich auf diesen Namen nicht beziehen lässt, wie aus der Kenntniss von Mander's Kunstweise hervor, welche letztere durch eine manieristische Anlehnung an die italienischen Vorbilder bestimmt wird; schon die nach Arbeiten dieses Meisters ausgeführten Stiche können hiervon völlig überzeugen.

Auf wen aber soll das Monogramm bezogen werden? Leider lässt sich auf diese Frage keine Antwort geben. Die Handbücher kennen das Monogramm nicht, und durch Zusammenstellung und Versetzung der dasselbe bildenden Buchstaben gelangt man zu keinem Namen, der geschichtlich mit dem Bilde in Beziehung zu bringen wäre. Es ist dies um so mehr zu bedauern, da man noch mehrere andere Werke

kennt, die unzweifelhaft von demselben Künstler herrühren, und da er in allen diesen Werken sich als ein eigenthümlicher und bedeutender Meister darstellt.

Er liebt es vorzugsweise liederliche Vorgänge, Wirthshausgelage und ähnliches mehr zu schildern und zwar in einer Behandlung, die in Bezug auf Formengebung, Typen, Haltungen, Schattenanlage und zum Theil auch in Bezug auf Töne und Farben eigenartig und sehr bezeichnend ist; ganz besonders sind in diesem Betrachte die schmutzigen Schattentöne, die auf dem grossen Bilde sich so entschieden zeigen, hervorzuheben. Doch bemerkt man verschiedene Abstufungen in der Ausführung. Das hiesige Bild No. 429 dürfte besonders wegen einer gewissen Unbeholfenheit in der Zeichnung und im Ausdruck des Frauenzimmers noch einen früheren Entwickelungsstand bezeichnen, während z. B. das Bild im Städel'schen Institut zu Frankfurt „*Landsknechte mit Frauenzimmern*" (No. 116.) ganz erheblich geistreicher und feiner durchgeführt und auch tiefer in den Farben gehalten ist. Diesem Städel'schen Bilde steht ein Stück im Berliner Museum „*Ausgelassene Gesellschaft*" (No. 558.) nahe, während wieder eine „*Tischgesellschaft*" in der städtischen Sammlung zu Frankfurt (No. 199.) weniger fein als die letzteren Bilder erscheint und diesen zeitlich vorangehen dürfte. Alle diese, wie auch noch einige Werke an andern Orten besitzen die oben angegebenen Eigenschaften mehr oder weniger bestimmt und deutlich, und es kann kein Zweifel bestehen, dass sie alle von einem und demselben Meister herrühren.

Einige Kunstfreunde waren der Meinung, dass dieser Meister einer der beiden Pieter Aertsen, Vater und Sohn, sein dürfte, doch hat diese Annahme allzu grosse Bedenken. Manche Züge kommen wohl in Bildern dieser Meister vor, die mit den vorliegenden Gemälden eine Verwandtschaft zeigen, wie namentlich die „*Kreuzigungen*" in Antwerpen (No. 2.) und in Berlin (No. 726.) von der Hand des Vaters Pieter Aertsen, genannt der lange Pier, oder die „*Jünglinge im feurigen Ofen*" zu Haarlem (No. 1.) von der Hand des Sohnes Pieter Pietersz Aertsen darthun. Aber diesen verwandten Zügen stehen in den Werken der beiden Aertsen andere gegenüber, welche

sehr entschiedene Abweichungen von den vorliegenden beiden Bildern bezeichnen. Immerhin dürfte der Meister der letzteren ein Zeit- und Landsgenosse der beiden Aertsen sein; der ältere Pieter Aertsen war 1507 geboren und starb 1573, der jüngere kam 1541 zur Welt und starb 1603. Die Zeit von 1560 bis 1573 ist also beiden als selbständigen Künstlern gemein, und in diese Zeit dürfte wohl auch das grössere der hiesigen Stücke gehören, während das kleinere früher zu setzen ist. Die beiden Aertsen gehören nach Amsterdam und diese Stadt oder einer der benachbarten Orte ist ohne Zweifel auch der Schauplatz der Thätigkeit des unbekannten Sittenmalers, der hier in Rede steht.

Kunstgeschichtlich ist derselbe vorzugsweise deswegen von Bedeutung, weil er in sehr entschiedener Weise, wenn auch noch in unbeholfener Ausführung, das Element der Schattenbehandlung, als malerisches Mittel im Sinne der späteren holländischen Kunst, betont. Auch hinsichtlich der Naturauffassung und Charakteristik nimmt er eine sehr erhebliche Stelle ein. Uebrigens bemerkt man in Bezug auf Auffassung und Zeichnung einige Züge, die in sehr bestimmter Weise an Holbein erinnern. Das vorliegende grosse Mahl ist ohne Zweifel sein Hauptwerk.

Nach
Hendrik Goltzius,
1558—1617.

No. 428. „*Christus vor Pilatus.*“

Das Bild ist nach dem Blatte No. 5 vom Jahre 1596 (Bartsch, No. 31) der H. Goltzius'schen „*Passion*“ gemalt, jedoch erreicht es das Original an Bestimmtheit und Tiefe des Ausdruckes bei weitem nicht. Ein Bild nach dem Blatte No. 6 der Passion von derselben Hand gemalt befindet sich in der Gallerie zu Berlin (Waagen's Kat. No. 724.), doch ist es neuerdings zurückgestellt und im Meyer-Bode'schen Kataloge nicht verzeichnet worden.

Das oben, mit 1617 angegebene Todesjahr des H. Goltzius ist durch Jak. de Jongh in dessen Ausgabe des K. van Mander (II, S. 117.) überliefert, und zwar in der glaubwürdigsten Weise, indem er den Wortlaut der Grabschrift selbst giebt: „Obiit Harlemi Anno CIↃ IↃ CXVII 1 Januarij. Ætat. suae LIX." Angesicht dieser bestimmten Urkunde wird man Willigen (S. 133.), der den Todestag auf den 29 Dezember 1616 verlegt, nicht beipflichten können. Dass Hendrik Goltzius im Februar 1558 geboren war, wird durch Karel van Mander (S. 196b.) selbst berichtet.

Cornelis Cornelisz. van Haarlem,
1562—1638.

No. 440. *„Das goldene Zeitalter."* — Bez. r. ziemlich unten:

AKH . 1615.

No. 441. *„Venus und Adonis."*

No. 442. *„Venus und Amor."* — Bez. r. oben:

CH . 1610 —

No. 443. *„Demokrit und Heraklit, der heitere und der grübelnde Philosoph."* — Bez. oben zwischen den Köpfen:

CH . 1613 —

No. 444. „*Die Sündfluth.*" — Bez. r. unten:

1592

CCf

Die selbständige Thätigkeit des Cornelius von Haarlem, nachdem er von mehrjährigen Studienreisen zurückgekehrt war, begann mit der „*Schützenmahlzeit*" von 1583 im Museum zu Haarlem. (Siehe Bd. I. S. 119 ff.) In diesen und ähnlichen Werken, wo der Künstler der Natur ganz frei gegenüber stand, zeigt er die sichere Grösse seiner Auffassung und Darstellungskraft. Da ist keine vermeintliche Verschönerung, keine Stylisirung, keine Uebertreibung der Form: gesunde Wirklichkeit, gewandt und fertig auf die Leinwand hingemalt. Aber in den Bildern, wo er Gegenstände der Sage oder Geschichte zur Anschauung bringt, suchte er von Anfang an die klassischen Vorbilder oder wenigstens die Akademiker nachzuahmen, und er verfiel dabei in eine erstaunliche Uebertreibung der Form. Man darf über dieser Schwäche, die allerdings zuerst sehr abstossend wirkt, die Vorzüge und die geschichtliche Bedeutung des Cornelius von Haarlem nicht übersehen. Diese sind neben den allgemeinen Errungenschaften, welche die akademische Richtung gewährte, ohne Zweifel auf dem Gebiete des rein Malerischen zu suchen; die Ausbildung der Modellirung des Nackten durch Schatten und Halbschatten, die Rundung der Figuren und die räumliche Vertiefung des Grundes, die Einführung mannigfacher Töne und Halbtöne, die Entwickelung des Helldunkels, die Stimmung der Malerei zum Koloristischen verdanken ihm sehr wesentliche Förderungen. Ein Vergleich der vorliegenden Bilder, besonders etwa des „*goldenen Zeitalters*" (No. 440.) mit dem hiesigen Gemälde des Floris „*Mars und Venus*" (No. 418.), die beide in lebensgrossen Figuren gehalten sind, kann dies unmittelbar und völlig zur Anschauung bringen, und zugleich einen derjenigen wesentlichen Punkte darlegen, in dem sich schon zu jener Zeit die vlämische und holländische

Schule schieden. Auch die Vielseitigkeit des Meisters in Bezug auf Erfindung ist nach dem Verhältniss seiner Zeit und seines Volkes nicht gering zu schätzen.

Dagegen fällt auf, dass er sehr häufig dieselben oder doch ganz ähnliche Motive wiederholt, woraus man auf die mehrmalige Benutzung einmal gemachter Naturstudien schliessen muss. Schon die Betrachtung der vorliegenden Bilder und einer Anzahl von Stichen nach Cornelius von Haarlem liefert hierfür die Beweise. Karel van Mander (S. 206b.) spricht von einem „*goldenen Zeitalter*", das vor 1604 entstanden war, und von einer „*Sündfluth*" im grossen Maasstabe. Beide Gegenstände kommen auch unter den hiesigen Bildern vor und auch dies spricht für die Neigung des Meisters zu Wiederholungen.

Das älteste der vorliegenden Bilder ist die „*Sündfluth*" von 1592; es zeigt gewisse Nachahmungen des Michelangelo, zahlreiche Züge von beabsichtigten Schwierigkeiten, besonders in den Verkürzungen und bewusste malerische Absichten in Bezug auf das Helldunkel und die Vertheilung von Licht und Schatten überhaupt. Mit diesem Bilde stimmen besonders der „*Kindermord*" von 1590 in Amsterdam (No. 105.) und derjenige von 1591 im Haag (No. 19.), sowie „*Adam und Eva*" von 1592 in *Amsterdam* (No. 106.) überein; auch die „*Errichtung der ehernen Schlange*" von 1597 in Darmstadt (No. 285.) zeigt manche genau verwandte Einzelheiten. Das Bild „*Venus und Amor*" von 1610 erinnert in der Behandlung sehr an einen „*jugendlichen Bacchus*" von 1607 in Rotterdam (No. 98.) und das „*weibliche Bildniss*" im Provinzial-Museum zu Hannover (No. 12.). Das grosse Bild, „*das goldene Zeitalter*" von 1615, das Hauptwerk unter den hier vorliegenden, hat wieder bedeutende Beziehungen mit der „*Hochzeit des Peleus*" im Haag (No. 19b.), die bereits vor 1604 entstanden ist; es zeigt sich eine genaue Uebereinstimmung in Gestalten, Köpfen und Bewegungen, doch hat das Haager Bild wohl noch mehr Züge eines bedeutenden Strebens nach malerischer Vollendung aufzuweisen. Von dem Bilde No. 441 „*Venus und Adonis*" besitzt die gräflich Nostitz'sche Gallerie zu Prag (No. 54.) eine alte Kopie von unbekannter Hand. Und No. 443 „*Demokrit und Heraklit*" dürfte wohl das Bild sein,

von welchem nach Houbraken (I. S. 297.) Jan Lievensz in seiner Jugend eine so ausgezeichnete Kopie machte.

Die Sammlung besass, in ihrem früheren Bestande zu Salzdahlum, noch ein Gemälde des Cornelius von Haarlem, ein „*goldenes Zeitalter*" von 1616, welches vergleichweise weniger manieristisch gehalten, in der Zeichnung des Nackten tüchtig durchgeführt und überhaupt recht schätzbar ist; es wurde 1806 von den Franzosen geraubt und befindet sich noch heute zu Toulouse (No. 81.).

Schliesslich dürfte die Bemerkung vielleicht noch am Orte sein, dass der Meister in der Bezeichnung seiner Bilder sehr die Abwechselung liebte. Immerzeel führt allein 19 verschiedene Arten derselben auf, die sich sogar noch ergänzen liessen, z. B. durch die Bezeichnung der vorliegenden No. 440. Am meisten hat er noch das einfache aus C. und H. zusammengesetzte Monogramm, wie es hier auf No. 442 und 443 vorkommt, geliebt.

Die Lebensnachrichten über ihn hat Willigen (S. 144.) durch werthvolle Mittheilungen ergänzt.

II.

Die Utrechter Schule.

Die Utrechter Schule, deren Meister bisher stets der holländischen eingereiht wurden, hat doch geschichtlich eine solche ausgesprochene Sonderstellung und besitzt so bestimmte künstlerische Eigenthümlichkeiten, dass es mir gerathen schien, ihr hier eine besondere Stelle zu geben.

Sie tritt mit Jan Schoreel zuerst in epochemachender Bedeutung hervor, und setzt sich dann in dessen Schüler Antonis Mor grossartig fort. Die von diesem Meister mit dem spanischen Hofe und den südlichen Niederlanden unterhaltene Beziehung hat insofern eine sachliche Bedeutung, als die Schule von Antwerpen auf die von Utrecht im sechszehnten Jahrhundert einen mannigfachen Einfluss ausübte, welcher, wie mir scheint, dieser auch fernerhin ein von der eigentlich holländischen Schule abweichendes Gepräge verlieh. Dies letztere zeigt sich zunächst in einem langen und tiefen Fortwirken der italienischen Vorbilder, und zwar in einer viel maassvolleren und geläuterteren Weise wie bei den eigentlichen Holländern. Die Farbenstellung dann ist wesentlich eine helle, bei einem geringeren Sinn für Halbtöne und feinere Schattenbehandlung, so dass auch hier eine einschneidende Verschieden-

heit gegenüber der eigentlich holländischen Schule leicht zu erkennen ist.

Der Hauptmeister der Utrechter Schule ist Abraham Bloemaert, der ein hohes Alter erreicht und eine Menge von Nachfolgern herangebildet hat. Von ihm besitzt die Sammlung drei Bilder. Neben ihm sind Joachim Uytewael, Jan Bylert, Hendrik Bloemaert, J. van Bronckhorst, Drooch-Sloot, Abr. Willaerts, Knupfer und Geeraard Honthorst, die sämmtlich Genossen und Schüler Abraham Bloemaert's waren, hier gleichfalls vertreten. Mit Honthorst, der nach Sandrart's Berichten sogar eine Akademie hielt, erreichte die ältere Richtung der Schule ihr Ende, indem er sich der Art der eigentlichen Holländer anschloss und seinen Werken eine bedeutend grössere Vollendung in malerischer Hinsicht gab.

Doch setzte sich die Utrechter Schule in der Landschaft auf eigenthümliche Weise fort, indem hier Poelenburg, der gleichfalls ein Schüler A. Bloemaert's war, die bestimmende Richtung angab. Neben ihm nahm der von Antwerpen gekommene Alexander Keirincx eine bedeutungsvolle Stellung ein. Beide wurden offenbar auch durch Roeland Savery, der sich 1612 zu Utrecht niedergelassen hatte und daselbst bis zu seinem Tode 1639 wohnte, beeinflusst. Herman Saftleven in seinen Anfängen, wie sie durch das hiesige Bild No. 689 veranschaulicht werden, D. Vertangen, Jan van der Lys, J. E. Esselins und Abraham van Cuylenborch, von denen sämmtlich ebenfalls Werke hier vorhanden sind, gehören in diese Gruppe. Auch Moses van Uytenbroeck, der sich in seiner späteren Zeit an Poelenburg eng anlehnte, würde hier zu nennen sein, doch gehört er ursprünglich nach dem Haag und ist der folgenden Gruppe eingereiht worden.

Endlich weisen die Hauptmeister unter den Italikern der holländischen Landschaftsmaler auch nach Utrecht. Jan und Andreas Both waren sogar auch Schüler des Abr. Bloemaert; die beiden Heusch stammten aus Utrecht und auch Swanevelt wird hier seine erste Unterweisung erhalten haben. In die Entwickelung dieser Richtung spielen jedoch eine Menge

fremder Einflüsse hinein, und es gehören ihr auch viele Nicht-utrechtische Künstler an, so dass ich die betreffenden Meister nicht hier bei der Utrechter Schule aufgeführt habe.

Vergl. Bd. I. S. 32.

Antonis Mor,
1519—1575.

No. 118. *„Der Mann mit den Handschuhen; Bildniss, sitzend, fast dreiviertel Figur."*

Aus Paris unter der Benennung *„Bildniss des Thomas Morus"* in die Sammlung als „Ersatz" (s. hier S. 17.) gekommen, wird das Bild in den Pape'schen Katalogen wie in dem Barthel'schen von 1859 als ein Werk Hans Holbein's des jüngern und als das *„Bildniss des englischen Staatskanzlers Thomas Morus"* aufgeführt. Der Barthel'sche Katalog von 1862 bezeichnet es als *„Bildniss eines Unbekannten"* von Antonis Mor, der Blasius'sche von 1867 stellt die frühere Bezeichnung, und derjenige von 1868 die Barthel'sche von 1862 wieder her. So ist das Bild einem Wechsel der Benennungen seines Meisters sowohl, wie seines Gegenstandes ausgesetzt gewesen, über welchen man zum Schluss zu kommen wünschen muss.

Zunächst ergiebt sich aus einem Vergleiche mit den Bildnissen des Thomas Morus, besonders auch der Zeichnung Holbein's von Morus und dessen Familie, die das Museum zu Basel besitzt, dass der hier dargestellte Mann nicht Thomas Morus ist und sein kann. Man hat es also mit dem *„Bildnisse eines Unbekannten"* zu thun.

Sieht man weiter das Werk unbefangen auf seine künstlerischen Eigenschaften an, so wird man erkennen, dass es etwa der Zeit des dritten Viertels vom sechszehnten Jahrhundert angehört. Man bemerkt allerdings eine Auffassung, die an Holbein erinnert, aber zugleich eine Behandlungsart, die in den Schatten viel kräftiger ist und tiefer geht, als die Holbein's, die auf hervortretende rein malerische Bestrebungen, auf die Betonung der Gegensätze von Licht und Schatten hinweist. Mit dieser

Beobachtung wird man kunstgeschichtlich nach den Niederlanden gewiesen und zwar nach den nördlichen, insbesondere nach Utrecht, wo diese Behandlungsart beim Malen von Bildnissen bereits seit den zwanziger Jahren des Jahrhunderts in der bestimmtesten Weise durch Jan Schoreel (1495—1562) vorbereitet war. Doch fehlen bei diesem Meister noch die vermittelnden Töne, und die Reihe von Bildnissen Utrechter Domherren z. B., die sich im Museum dieser Stadt befinden, hat noch recht etwas Hartes. Diese Behandlungsart erscheint nun sehr erheblich weiter- und durchgebildet vorzugsweise bei Antonis Mor von Utrecht, dem Schüler Schoreel's. Eine gewisse, noch vom Mittelalter her nachklingende Strenge in der Auffassung und Charakteristik verbindet sich bei ihm mit einer schon erheblich entwickelten Schattenbehandlung. Bei aller Bestimmtheit der Zeichnung und Klarheit der Modellirung ist schon eine gewisse Breite der Pinselführung wahrzunehmen. Bei mannigfacher Erinnerung an Geist und Styl der älteren Kunst sprechen sich Wege und Richtung der neueren Malerei, die in den nördlichen Niederlanden bald zu einer eigenthümlichen, nationalen Kunst sich entfalten sollte, deutlich aus. Solche Eigenschaften verleihen den Werken des Antonis Mor ein sehr sicheres Gepräge. Und wo man an einem Gemälde, namentlich einem Bildnisse, diese Eigenschaften findet, wird man auf Antonis Mor oder einen demselben nahestehenden Meister schliessen müssen.

Dieser Fall liegt hier vor. Es ist unzweifelhaft, dass das Bild in den Kreis gehört, welcher durch die Kunstweise des Antonis Mor bezeichnet wird, während man allerdings darüber wird verschiedener Meinung sein können, ob es wirklich von ihm selbst oder von einem ihm verwandten Maler herrührt. Erwägt man jedoch, dass das Bild eine wundervolle Sicherheit im geistigen wie im technischen Theile der Darstellung zeigt, und ferner, dass wir von einem gleich hoch begabten verwandten Kunstgenossen Mor's nichts wissen, so wird man mit grosser Wahrscheinlichkeit den Namen dieses Meisters selbst für das Bild in Anspruch nehmen dürfen.

Es ist von W. Unger radirt; vergl. den zugehörigen Text

von W. Bode in d. Zeitschrift f. b. Kunst 1869. S. 212 und dem kleinen Gallerieweke S. 24.

Karel van Mander, der, seiner eignen Aussage nach, viele Mühe hatte, seine ersten Nachrichten über Antonis Mor zu sammeln, die trotzdem unsicher und lückenhaft sind (Bl. 152a), konnte doch später im Nachtrage von 1617 folgende bestimmte Angabe machen: „Antonis Moro starf t'Antwerpen, oudt 56. Jaren, een Jaer voor de Fransche Furie." Diese letztere fand am 17 Januar 1583 statt, und Antonis müsste danach also Anfang 1582 oder Ende 1581, wie gewöhnlich angenommen wird, gestorben sein. Seit Geburtsjahr würde dann auf 1525 zu berechnen sein. Hiergegen hat Kramm (IV. S. 1156.) verschiedene Bedenken vorgebracht, die sich auf einige der früheren Angaben Mander's stützen, mir aber nicht überzeugend erscheinen, da die letzteren, nach Mander's eigenen Worten zu schliessen, nur aus Quellen zweiten Ranges geflossen sind. Kramm stellt, indem er sich an Pilkington, der doch mit den Jahreszahlen höchst abenteuerlich herumspringt, lehnt, das Geburtsjahr auf 1512. Danach wäre aber Antonis nicht 56 sondern 70 Jahre alt geworden. Ob diese Annahme der bestimmten Erklärung Mander's gegenüber zulässig sein kann, mag dahingestellt bleiben.

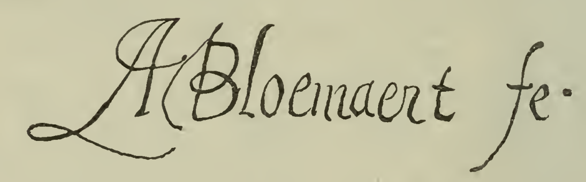
Eine andre, allerdings leichtere und leicht zu begreifende Irrung bei K. van Mander wird man aber doch annehmen müssen. In den Rechnungen des Domes zu Antwerpen für das Jahr 1576/8 kommt nämlich eine Zahlung an die Erben von „Antoni Moor saliger gedagtenis" für ein unvollendet hinterlassenes Werk vor, das auch Mander erwähnt. (Liggeren I. S. 159.) Max Rooses (Geschiedenis etc. S. 144.) dachte deshalb, in Mander's Anhang statt der „französischen" lesen zu müssen „spanische Furie." Da diese am 4 November 1576 stattfand, würde dann der Tod Mor's in das Jahr 1575 zu setzen sein, was zu jener Angabe der Domrechnungen stimmte. Das Geburtsjahr würde dann auf 1519 zu berechnen sein. Diese beiden Zahlen scheinen der ganzen Sachlage noch am meisten für sich zu haben und sind deshalb von mir hier angenommen worden.

Einige urkundliche Mittheilungen zur Lebensgeschichte

des Meisters gab A. Pinchart im Messager des sciences hist. etc. 1868. S. 324 ff., sowie Branden in seiner Geschiedenis etc. S. 277.

Abraham Bloemaert,
1564 — um 1657.

No. 445. „*Die Geburt Christi; halbe Figuren.*" — Bez. r. ziemlich unten:



No. 446. „*Die Predigt des Johannes in der Wüste.*"

No. 447. „*Petrus und Paulus; Brustbilder.*"

In Bezug auf das Geburts- und Todesjahr Abraham Bloemaert's herrscht einige Verwirrung. Nach Karel van Mander (Bl. 210b.) und Sandrart (Teutsche Akad. II. S. 297.) soll er 1567, nach de Bie (Het Guldencab. S. 43 und 45) 1564 geboren sein. Die letztere Angabe erscheint richtig. Sie kommt an zwei Stellen, im Texte und unter dem nach Hendrik Bloemaert von H. Snyers gestochenen Bildnisse Abraham's vor. In dem dann folgenden Gedichte heisst es sogar, dass er, der „zu einer Blume der Kunst erkoren war, auch wie eine Blume im Lenz geboren" sei. Ist er danach also im Mai oder Juni 1564 geboren, so würde er am 2 Mai 1592, wo eine Urkunde ihn 27 Jahre alt nennt, (Kramm I. S. 101.) immer noch als in diesem Alter stehend anzusehen sein. Es liegt deshalb kein Grund vor, das Geburtsjahr, wie es Kramm und nach ihm andere gethan haben, in das Jahr 1565 zu verlegen. Nach demselben Originale von der Hand des Hendrik Bloemaert, welchem der Stich bei de Bie entspricht, ist auch ein schönes Blatt in gross Quart, welches wenig oder nicht bekannt zu sein scheint, gestochen; es ist in der hiesigen

Sammlung vorhanden und dürfte vermuthlich als unmittelbare Vorlage des Stiches bei de Bie gedient haben. Es ist von Nikolaus Vischer herausgegeben, enthält aber keinen Maler- und Stechernamen. In der Umschrift heisst es „Aetatis LXXXII. A° 1648". Danach wäre Abraham Bloemaert also 1566 geboren. Dies aber erscheint den Angaben de Bie's gegenüber, die später sind, also jene berichtigen konnten, als irrig. Das Gleiche ist der Fall mit der Angabe auf dem von W. Swanenburg 1611 gestochenen Bildnisse Bloemaert's, wonach er damals 44 Jahre alt gewesen, also 1567 geboren wäre; und nicht minder mit der Angabe auf dem Bildnisse Bloemaert's, welches J. Matham nach P. Moreelse gestochen hat und wo es heisst: „Aetat. XLIII. 1610", so dass er auch hiernach 1567 geboren wäre. Anscheinend ist Mander hierfür die Quelle gewesen. und dürfte aus derselben auch Sandrart geschöpft haben.

Was das Todesjahr betrifft, so ist man auf de Bie angewiesen, der sagt, dass er „vor 3 oder 4 Jahren erst gestorben ist." Da das Buch 1661 abgeschlossen wurde — das Widmungsschreiben ist vom 10 Februar 1662 gezeichnet — so ist also anzunehmen, dass Abraham Bloemaert etwa 1657 gestorben ist, in dem hohen Alter von 93 Jahren. Hiermit stimmt auch die Anmerkung der J. de Jongh'schen Ausgabe des Karel van Mander, II. S. 197. Die Mittheilung Sandrart's, dass er „ungefähr anno 1647 starb," wird hiernach auf sich beruhen bleiben können.

Einige urkundliche Angaben über A. Bloemaert finden sich bei S. Muller, Schilders-vereenigingen te Utrecht etc. Utrecht 1880.

Die Kunstrichtung dieses Meisters steht im wesentlichen auf akademischem Boden (s. I. Bd. S. 32.), doch zeigt er im allgemeinen eine erheblich grössere Mässigung und Regelhaftigkeit als seine holländischen Landsleute, Heemskerk, Cornelius von Haarlem und Goltzius, wenn er auch zuweilen wie diese einem starken Manierismus huldigt. Jedenfalls aber steht er ihnen in der malerischen Behandlung, sowohl was Farbe, wie was Schatten betrifft, bedeutend nach. Seine Farben sind licht und hell gehalten, die Behandlung der Schatten ist noch eine wenig entwickelte.

Diese eigenthümliche Richtung zeigen jedoch nicht alle seine Werke. Denn z. B. die grosse „*Auferweckung des Lazarus*" von 1607 in München (No. 187.), die als ein sehr bedeutendes Werk der akademischen Schule erscheint, zeigt ihn noch auf andern Wegen. Das Bild ist ziemlich koloristisch entwickelt, und lässt in Hinsicht auf die Haltung und Stimmung der Farben einen Einfluss der Werke des Otto Venius vermuthen; dem widerspricht nicht, dass eine knieende weibliche Figur, rechts im Bilde, nach Rafael gemacht ist. Die Durchführung im einzelnen, besonders im Nackten, ist durchaus tüchtig. Es wird sich nicht entscheiden lassen, ob dies Bild überhaupt eine frühere Periode des Meisters veranschaulicht, oder ob es nur als eine Folge einzelner Anregungen und als eine mehr vorübergehende Erscheinung aufzufassen ist. Die geschilderte eigenthümliche Art des Abraham Bloemaert war zu dieser Zeit bereits vorhanden und geachtet, wie die in folgendem (S. 171.) sogleich anzuführende „*Anbetung des Christkindes*" von Uytewael aus demselben Jahre 1607 darthut. Aber es bleibt die Frage, ob dieselbe von der Schule überliefert oder von Bloemaert selbständig gebildet war.

Was den inneren Gehalt, die Beseelung und Durchgeistigung der Gemälde des Abraham Bloemaert anbetrifft, so werden sie da nur einen mittleren Rang beanspruchen können; aber dennoch haben dieselben auch in diesem Betrachte einen eigenthümlichen Charakter und eine gewisse Anziehungskraft, besonders wenn sie unter geschichtlichem Gesichtspunkte gewürdigt werden. Ganz hervorragend aber erscheint die Vielseitigkeit des Meisters. Alle Zweige der Malerei vom Madonnen- und Heiligenbild bis zum Stilleben hat er behandelt, und selten wird man nur sagen können, dass er dabei ganz unglücklich war; oft ist ihm selbst das rein Idealistische nicht übel gelungen.

So erscheint denn das Urtheil Burger's (I. S. 284.) über die beiden Bilder des Meisters im Haag, „*Hippomenes und Atalanta*" (No. 13.) und die „*Hochzeit des Peleus*" (No. 14.), mit denen die hiesigen in der ganzen Erscheinungsweise stimmen, doch sehr hart, einseitig und unzutreffend: „es lohnt nicht der Mühe, sich bei diesen nichtssagenden Malereien aufzuhalten."

Solches Urtheil hätte schon in Anbetracht der grossen Zahl von tüchtigen Stichen, die nach Bloemaert zu seiner Zeit gemacht wurden, — die hiesige Sammlung besitzt deren mehr als 200 — zurückgehalten werden müssen. Diese Stiche belehren auch darüber, wie Bloemaert als Lehrer jüngerer Zeitgenossen eine so grosse Bedeutung erlangt hat, und diese Thatsache wiederum erklärt den hohen Ruf, dessen er sich erfreute. Unter dem erwähnten Bildnisse des Meisters von 1648 stehen einige Verse, die man in diesem Sinne aufzufassen haben wird:

„So Jemand würdig war, um seiner Kunst und Thaten
„Zu werden abgebild't, und 's Haupt mit Lorbeerblättern
„Zu krönen um sein' Ehr'; so ist es dieser Mann,
„Den Niemand um sein' Kunst genugsam rühmen kann."[1])

Die erwähnten beiden Stücke im Haag stammen aus den Jahren 1626 (No. 13.) und 1638 (No. 14.), und ein „*Argus und Mercur*" bei Liechtenstein in Wien (No. 561.), der ebenfalls in verschiedenen Zügen mit den hiesigen Bildern stimmt, aus dem Jahre 1645; und diese Ziffern dürften denn wohl auch die Zeit ungefähr bestimmen, in welcher die vorliegenden Bilder entstanden sind.

Die „*Geburt Christi*", No. 445, ist von Jakob Wilhelm Heckenauer gestochen. Von der „*Predigt des Johannes*" lässt sich nachweisen, dass sie im Jahre 1738 erworben wurde; doch kommen alle drei Bilder bereits in dem handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 vor. Eine „*Predigt des Johannes*" jedoch in veränderter Auffassung hängt in Schleissheim (No. 69.); sie ist mit dem Namen des Meisters, jedoch ohne Jahreszahl, bezeichnet, und in der hellen Behandlung dem hiesigen Stücke ganz verwandt, doch ist der Mittel- und Hintergrund links stark gedunkelt.

---

[1]) Diese Uebertragung ins Hochdeutsche hat die Wörter und deren Stellung im niederländischen Original beibehalten. Durch die Umlautung von bladen in Blättern ist leider der erste Reim verloren gegangen.

Joachim Wtewael,
1566 bis nach 1626.

No. 452. „*Ein Göttermahl.*" — Bez. r. unten:

JOACHIM WTE WÆL FECIT

ANNO 1602

Karel van Mander (Bl. 209b.) berichtet über Uitewael's Leben und Wirksamkeit bis zum Jahre 1604, wo dieser 38 Jahre alt war; auch giebt er ausserdem das Geburtsjahr bestimmt mit 1566 an. Sonderbarerweise ist an vielen Orten und auch in mehreren der bisherigen Verzeichnisse der herzoglichen Gallerie jenes Jahr 1604 als Todesjahr des Künstlers vermerkt, obwohl doch Sandrart in seiner „Teutschen Akademie" (II. S. 289.) erzählt, dass er während seines Aufenthaltes zu Utrecht im Jahre 1626, nicht 1625 wie Kramm und Andere irrig schreiben, ihn oft besucht habe. Dies ist die letzte Nachricht über Uitewael; wann er danach gestorben ist, weiss man nicht. Zwar giebt S. Muller in einer Anmerkung auf S. 125 seiner „Schildersvereenigingen te Utrecht" an, dass Uitewael „1638 in hohem Alterthum gestorben sei", allein er führt hierfür keinerlei Quelle an; man wird also vorläufig diese Angabe beanstanden müssen.

Der Name kommt auch in der Form Wttewaell, Uytewael und Uytenwael vor. Einige urkundliche Nachrichten finden sich noch bei Muller an mehreren Stellen.

Das vorliegende Bild wird bereits von Karel van Mander erwähnt: „Ein ausnehmendes, kleines Stück auf Kupfer, ein Fest oder Gastmahl der Götter darstellend, voll Werk, sehr artig und sauber." Diese Beurtheilung des ausgezeichneten Bildchens wird auch heute noch zutreffend sein. Ein anderes, von Mander erwähntes Bild „*Mars und Venus*" vom Jahre 1603 oder 1604 befindet sich im Museum des Haag (No. 190); es stimmt in Styl und Behandlung ganz mit dem hiesigen Stücke überein, nur ist es in den Schatten noch erheblich tiefer geworden. Die letztere Eigenschaft theilt auch das kleine Bildchen der „*Hochzeit des Peleus und der Thetis*" in der Pinakothek zu München (No. 962.).

Ein weiteres Gemälde des Uitewael wird bei Mander noch erwähnt, dessen Gegenstand einem Bilde des Belvedere in Wien (II. Stock. III. No. 43.) von 1607 nahe steht; es ist eine „*Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten*", während das Wiener Bild die „*Anbetung des Christkindes durch die Hirten*" darstellt. Beides sind Nachtstücke. Bei dem letzteren geht alles Licht von dem Jesuskinde aus; hinsichtlich des Styles und der Zeichnung entspricht es der akademischen Richtung und durch den Charakter der Farben erinnert es an Abraham Bloemaert. Ob Uitewael durch diesen seinen berühmten Stadtgenossen beeinflusst worden ist, oder ob die Verwandtschaft auf dieselben Vorbilder, Anregungen oder Lehrer — beide waren Schüler des Joost de Beer — zurückzuführen ist, wird wohl kaum zu entscheiden sein. Doch bezeugt diese Uebereinstimmung die Eigenartigkeit der Utrechter Schule. Ein zweites Bild in Wien (Ebenda No. 37.) gleichfalls von 1607, „*Diana und Aktäon*" vorstellend, steht dem vorliegenden Bilde nahe, nur sind die Figuren in grösserem Maasstabe gehalten.

Ganz abweichend von diesen kleineren, sauber gemalten Werken erscheinen drei Bilder im Museum zu Utrecht (No. 106/8.), die von grossem Maasstabe und von breiter Behandlung sind, auch im Gegenstande von den sonstigen Vorwürfen des Meisters abweichen; es sind eine „*Frucht- und Gemüsehändlerin*" und das „*Bildniss Uitewael's und seiner Gattin.*"

Freunde der neueren deutschen Kunst werden mit einiger Verwunderung bemerken, dass hier bei Uitewael Formen, Stellungen und Bewegungen vorkommen, die man in den Werken Genelli's zu sehen gewohnt ist.

Die Stiche biblischer Darstellungen, welche Willem Swanenburg nach Uitewael anfertigte, lassen erkennen, dass der letztere später dem Einflusse des Cornelius von Haarlem, des Karel van Mander, namentlich aber des Heinrich Goltzius sich unterwarf; Styl und Zeichnung sind äusserst manieristisch.

Geeraard Honthorst,

1592 — 1660.

No. 334. „*Knabe mit einer Flöte.*"

No. 478. „*Musikalische Gesellschaft.*" (Kopie von fremder Hand.)

No. 499. „*Zwei Mädchen und ein Knabe, der eine Flöte hält.*"

No. 500. „*Ein Mann, der Licht anzündet u. s. w.*"

No. 501. „*Eine Frau, die ein Kohlenbecken anbläst u. s. w.*"

No. 502. „*Ein Mädchen, welches an einer Kohle ein Licht anzündet u. s. w.*"

Der letzte Blasius'sche Katalog hat die beiden ersten dieser Bilder dem Honthorst entzogen und No. 334 dem Murillo, No. 478 aber dem Theodor Rombouts zugeeignet. Bei No. 334 wurde dieser Veränderung die Ansicht Julius Hübner's zu Grunde gelegt, die derselbe im „Archiv f. d. zeichn. Künste" von 1859 S. 169 ff. ausgesprochen hat. Hübner glaubte eine ganze Reihe von niederländischen Gemälden der herzoglichen Sammlung als „spanische Bilder" erkennen zu müssen, aber er führte in Bezug auf das vorliegende Bildniss eines Knaben nur an, dass derselbe „unverkennbar eines der Modelle zu Murillo's Strassenjungen" sei. Erwägt man aber, dass man Jungen dieser Art mit den eigenthümlich schwarzen Augen noch jetzt in Holland sieht und dass in der Behandlungsart keine besonders Murillo'sche Eigenthümlichkeit vorliegt, so wird man vorziehen müssen, lieber zu der alten Benennung zurückzukehren.

Bei der No. 478 wurde auf „ein ähnliches Bild von Rombouts in München" Bezug genommen und hierdurch die Namensveränderung begründet. Aber Theodor Rombouts (1597—1637), der allerdings auch ähnliche Gegenstände darstellte, wie z. B. das nach ihm von S. a Bolswert gestochene Concertstück lehrt, ist ein Antwerpener, und die malerischen

Eigenschaften des vorliegenden Bildes weisen auf einen holländischen Meister hin. Ausserdem hat das Bild mit dem echten, ausführlich bezeichneten Gemälde des Rombouts in Antwerpen „*Christus als Pilger etc.*" (No. 296.) gar nichts gemein; dies letztere gehört der Rubens'schen Schule an, und ist etwa in der Art des Jansens gehalten. Auch Burger (II. S. 200. Anm.) rechnete das Bild zu den 6 Honthorst's der hiesigen Gallerie, auf die er als eine Auswahl von Gemälden zur Kenntniss dieses Meisters besonders hinwies. Jedoch ist soviel ganz sicher, dass das vorliegende Bild eine Kopie des erwähnten Gemäldes in München ist und zwar eine, die hinter dem Original sehr zurücksteht, was schon ein Vergleich mit der Photographie des letzteren ganz deutlich macht. Eine „*musikalische Gesellschaft*" von Honthorst besitzt auch die Gallerie zu Petersburg. (No. 747.)

Die vorliegenden Werke kennzeichnen den Meister nach verschiedenen Richtungen hin. Die „*musikalische Gesellschaft*" (No. 478.) zeigt noch den Einfluss seines Lehrers Abraham Bloemaert, sowohl in der Formengebung wie in der Farbenhaltung. „*Das Mädchen, welches die Kohle anzündet*" (No. 502.) gehört zu jenen Nachtstücken, „in deren Lichtern er, wie Waagen (Handbuch II. S. 80.) sagt, in einen unangenehmen schwefelgelben Ton verfällt." Die beiden kleineren, in roth gehaltenen Nachtstücke (No. 500/1.) lassen eine für jene Zeit erhebliche Meisterschaft in dieser eigenthümlichen Gattung erkennen und erklären den Namen des Meisters als „Gerardo della notte". Die „*zwei Mädchen und der Knabe*" (No. 499.) zeigen den unmittelbaren Einfluss italienischer Vorbilder und der „*Knabe mit der Flöte*" (No. 334.) kann Honthorst als Bildnissmaler veranschaulichen. Die biblischen, mythologischen und geschichtlichen Gemälde fehlen hier allerdings, doch lassen auch so die vorliegenden Stücke die Vielseitigkeit und die Art Honthorst's erkennen, sowie sie auch verschiedene Elemente seiner Entwickelung und Ausbildung zur Anschauung gelangen lassen. Mit Honthorst erreicht die ältere Utrechter Schule, deren Haupt Abraham Bloemaert ist und die, wie bemerkt, sich von der im engeren Sinne holländischen Schule sehr wesentlich unterscheidet, ihr Ende. Er aber wurde das Haupt einer

neuen Schule, aus der sehr zahlreiche Künstler hervorgingen, wie man bei Sandrart (Teutsch. Akad. II. S. 303.) lesen kann. Die ausführlichen Angaben Sandrart's, der selbst bei Honthorst in Utrecht mehrere Jahre zugebracht, dürften auch die Ansicht Burger's (II. S. 200.) in Bezug auf den Aufenthalt des Künstlers in Italien berichtigen. Burger meinte, dass „man den Zeitpunkt, wo er nach Italien reiste, nicht kennte", und er fragte, ob „das vor oder nach dem Besuche geschehen, den Rubens, im Jahre 1627[1]) zu Utrecht machte? Ich möchte glauben, fügt er hinzu, dass dies etwas später gewesen sei." Nach Sandrart's Mittheilungen aber hat sich Honthorst bald nach Beendigung seiner Lehrzeit, also etwa um 1612 bis 1615 nach Rom begeben. Heimgekehrt, hat er sich in Utrecht niedergelassen und geheirathet. Im Jahre 1622 ist er als Meister in die Lukasgilde aufgenommen worden (S. Muller, Schilders-vereenigingen etc. S. 116); er hat eine Menge Schüler angezogen, unter denen im Jahre 1626, als Rubens nach Utrecht kam, sich eben auch Sandrart befand. Eine Zeitlang wohnte er auch im Haag, wo er 1637 Mitglied der Lukasgilde wurde. (Westrhene in der Kunstkronijk 1867, S. 82 und 86; auch Archief v. ned. Kunstg. III. S. 260.)

Von den sechs vorliegenden Bildern befanden sich vier bereits in Salzdahlum, zwei dagegen, nämlich die beiden kleinen Nachtstücke, No. 500 und 501, sind eine Einzelerwerbung aus dem Jahre 1842.

Jost Cornelisz. Drooch Sloot,
Meister seit 1616, † nach 1666.

No. 497. „*Der Teich Bethesda.*" — Bez. r. ziemlich unten:

J. Drooch Sloot. 1643.

Kleinere Wiederholungen dieses Bildes befinden sich zu Berlin (No. 953.) und in Antwerpen (No. 659.); auch in

[1]) Der Besuch fand 1626 statt; s. I Bd. S. 303.

Utrecht (No. 25.) kommt eine Darstellung desselben Gegenstandes vor. Die Werke des Meisters, wie sie sich ausser den oben genannten noch in Utrecht (No. 20—24.), im Haag (No. 30 und 31.), in Rotterdamm (No. 52.), in Wien, in Paris (No. 132.) und an anderen Orten befinden, sind in ihrer eigenthümlichen Art unverkennbar, und stimmen ganz mit dem vorliegenden Bilde überein, wenn auch bisweilen die Farbenhaltung tiefer ist, wie z. B. auf dem Antwerpener Bilde, oder von höherer Leuchtkraft, wie etwa auf den Utrechter Stücken No. 23 und 24, zwei lang gestreckten Darstellungen neutestamentlicher Gleichnisse, oder wenn durch den Gegenstand selbst, wie etwa in Stadtansichten, ein Einfluss auf die Behandlung ausgeübt wurde. Die Kraft des Meisters liegt mehr in der Landschaft als im Figürlichen, mehr in dem Streben nach malerischen Stimmungen als in der richtigen Zeichnung. In letzterer Hinsicht verstösst er nicht selten sogar gegen die Proportionalität; man kann dies z. B. auch auf dem vorliegenden Bilde an verschiedenen Füssen und Händen, wie etwa dem rechten Ellenbogen und der Hand des Engels sehen.

Die Lebensumstände Drooch Sloot's sind nur durch wenige Nachrichten erhellt: 1616 wurde er Meister, war zuerst 1623 Dekan der Lukasgilde in Utrecht, 1638 Vorsteher des Hiobsspitales daselbst; 1666 war er noch Mitglied des dortigen „Schilderscollege." (S. Muller, Schilder-vereenigingen te Utrecht etc. S. 105. 128. 33. Immerzeel. I. S. 197.) Die jüngsten seiner Arbeiten scheinen die beiden Stücke im Haag zu sein, die mit der Jahreszahl 1652 bezeichnet sind, oder wenn Parthey (Bildersaal II. S. 358.) zuverlässig berichtet war, ein Bild bei Hemmerlein in Bamberg, welches die Jahreszahl 1655 trägt. Vergl. W. Burger, II. S. 275. und Archief voor nederl. Kunstgesch. II. S. 254.

Alexander Keirincx,
arbeitete seit 1619 und bis nach 1652.

No. 678. „*Grosse Landschaft mit Nymphen u. s. w.*" Die Figuren von C. Poelenburg. — Bez. r. unten von fremder, späterer Hand in Bleistift:

Kerings

No. 679. „*Landschaft mit Bauern, Hirten u. s. w.*" — Bez. unten, etwas l. von der Mitte, unter dem Busche:

·A· KERRINCX· A° 1621.

No. 680. „*Abend-Landschaft mit Hirten u. s. w.*" — Bez. l. ziemlich unten:

A Keirincx fe.
1640

Die Lebensnachrichten über diesen Künstler, der Alexander Keirincx oder Kerrincx, auch Keerincx, Kierings und sonst ähnlich genannt wird, waren bisher ziemlich verwirrt und mangelhaft. Was ich habe ermitteln können, ist Folgendes.

Alexander Keerincx wurde im Jahre 1619 als Meister in die Lukasgilde zu Antwerpen, der auch sein Vater angehört hat, aufgenommen; er war also zu Antwerpen geboren oder doch schon jung dahin gekommen. Im Jahre 1624 hatte er daselbst einen Schüler, Aertus Verhoeven. (Liggeren I. S. 553 und 597.). Houbraken erwähnt eines Alexander Kierings nur mit einigen Worten allgemeinen Inhalts als Zeitgenossen von Poelenburg und als trefflichen Landschaftsmaler (I. S. 130.),

welche bei Weyerman (I. S. 335.) wiederholt werden. Descamps (I. S. 400.) würdigt ihn in künstlerischer Hinsicht, aber bringt zu seiner Lebensgeschichte nichts bei. Bei Sandrart und Anderen findet er sich überhaupt nicht erwähnt. Jedoch hat Scheltema (Rembrandt S. 69.) die Nachricht beigebracht, dass „Alexander Kerings, van Antwarpen" am 30 Januar 1652 zu Amsterdam das Bürgerrecht durch Einkauf erwarb. Vermuthlich aber hatte er schon beträchtliche Zeit vorher in Amsterdam oder doch in Holland gelebt, da er in seiner Kunst sich von der Antwerpener Schule sehr entschieden entfernte.

Dieser Alexander Keirincx oder Kerrincx ist nun beständig mit einem Jakob Keerincx verwechselt worden, der 1590 in Utrecht geboren, lange in England für Karl I. thätig gewesen und 1646 in Amsterdam gestorben sein soll. (Immerzeel II. S. 110.) Dieser Jakob wurde in England Jakob Cierinx oder James Carings genannt, und sein aus J. und C. zusammengesetztes Künstlerzeichen ist bei Vertue-Walpole (Anecdotes etc. I. S. 180.), Bryan-Stanley (S. 370.), Nagler (Monogr. II. No. 224.) und Andern mitgetheilt. Man hat aber fortdauernd die Lebensnachrichten und Namen beider Künstler zusammengeworfen, und nur eine einzige Person angenommen; woher es denn kam, dass die Schriftsteller sich fortwährend wechselseitig berichtigten: Immerzeel nennt Descamp's Mittheilung „verkehrt" und Kramm stellt diese wieder richtig, — und so geht es fort.

Was nun die künstlerische Richtung und Bedeutung des Alexander Keirincx betrifft, so entfernen sich seine Bilder, wie bemerkt, mit Entschiedenheit von der Art, welche den Landschaften der Antwerpener Schule eigen ist. Insbesondere ist die Lossagung von den drei bekannten Tönen der letzteren und ein Streben nach naturwahrer Farbenstellung sehr zu beachten. Dies Bestreben wird schon von Descamps hervorgehoben, indem er sagt, dass Keirincx in seinen Landschaften „verschiedene Farbentöne geschickt eingeführt habe, die in der Natur sich finden, die man aber nur bemerkt, wenn man dazu fähig ist." Diese Worte bedeuten eine bestimmte Entfernung von der Ueberlieferung der Schule, und die hier vorliegende No. 679 vom Jahre 1621 zeigt in der That schon eine glückliche und hoffnungsreiche Befreiung von der Strenge der

gewohnten Farbenstellung. Da nun dieses Bild in Antwerpen selbst entstanden ist, so erscheint es besonders geeignet, die Selbständigkeit des Meisters in ein helles Licht zu setzen.

Das letzte der vorliegenden Bilder gehört dem Jahre 1640 an und zeigt die erfolgreiche Weiterentwickelung sowohl im Vortrage, der erheblich reifer und auch breiter geworden ist, wie in der Stimmung, die einheitlicher, geschlossener und wahrer erscheint. Dieser Zeit ungefähr oder wohl einer noch wenig späteren wird auch das erste der Bilder, No. 678, angehören, welches noch reifer erscheint und durch eine grosse Schönheit des Baumschlages sich auszeichnet. Dasselbe war im Jahre 1739 erworben worden, und schon das handschriftliche Verzeichniss von 1744 bemerkt, dass „darinnen die Figuren von Corn. Poelenburg" sind. Da Poelenburg nach Houbraken, Descamps u. a. sehr vielfach die Figuren in die Landschaften von A. Keirincx gemalt hat und die hier vorliegenden mit seiner Art durchaus stimmen, so ist nicht abzusehen, weshalb man diese alte Angabe als nicht glaubwürdig unterdrücken sollte, wie das in den Pape'schen und späteren Katalogen geschehen war.

Anderweitig bezeichnete Bilder des A. Keirincx findet man z. B. in Dresden (No. 1487.) „*Waldgegend mit Teich*" von 1620, die in Auffassung und Behandlung mit der vorliegenden No. 679 vom Jahre 1621 übereinstimmt, und im Haag (No. 63.), „*Waldlandschaft*", die mit der hiesigen grossen Landschaft stimmt. Nicht bezeichnete Bilder, die jedoch mit echten Werken übereinstimmen, besitzen die Sammlungen zu Dresden, München, Rotterdam u. a. O. In Dresden befindet sich zunächst eine sehr schöne Landschaft (No. 1490.), welche in Bezug auf den Ton der Ferne und die Zeichnung des Baumschlages mit der vorliegenden No. 680 vom Jahre 1640 übereinstimmt, aber ferner noch lehrt, dass hier bereits ein Einfluss des Jan van Goyen stattgefunden hat. Die Vergleichung mit dem Dresdener Bilde des letzteren vom Jahre 1633 (No. 1130.) kann hiervon völlig überzeugen. Diesem Dresdener Bilde und also auch der hiesigen No. 680 eng verwandt ist eine „*Landschaft*" in der Liechtenstein'schen Gallerie zu Wien (No. 1418.), die sich durch eine poesievolle Anordnung auszeichnet; der blaue

Himmel ist durch weisse Wolken belebt, die Ferne hat einen grüngelben, der Baumschlag im Vordergrunde einen grünbräunlichen Ton. Die andern zwei Bilder in Dresden (No. 1488/9.) sind Gegenstücke und augenfällig vlämische Arbeiten in derjenigen Art, die durch den Namen Jan Breughel bezeichnet wird. Rühren sie wirklich von Alexander Keirincx her, was doch nicht genügend beglaubigt erscheint, so würden sie dessen frühester Zeit, wo er noch ganz in der Ueberlieferung der Schule sich bewegte, angehören müssen.

Füssli (II. 1. S. 622.) erwähnt eine „Al. Kierings del. et sc." bezeichnete Radirung, die ich jedoch nicht gesehen habe.

Aus den zweifellos nahen und langen Beziehungen, in denen Alexander Keirincx zu Poelenburg gestanden hat, wird geschlossen werden müssen, dass er sich vielfach zu Utrecht aufgehalten habe, und da er in seiner Kunst eine vermittelnde Stellung zwischen der vlämischen und holländischen Landschafterei einnimmt, ist er hier der Schule von Utrecht angeschlossen worden.

Wegen der „*Landschaft im Gewittersturm*", welche sich zu Rotterdam befindet, vergl. Bd. I. S. 89.

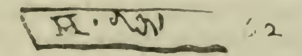
Abraham Willaerts,

† nach 1662.

No. 722. „*Strandbild mit dem Kirchthurm.*" — Bez. unten, etwas r. von der Mitte:

A · W · fe · 1653

No. 723. „*Strandbild mit dem verfallenen Thurm.*" — Bez. in der Mitte, nicht ganz nach unten:



In Bezug auf Abraham Willaerts und dessen Vater Adam herrschen zahlreiche Unsicherheiten und Verwechse-

lungen, welche zur Zeit nicht völlig zu heben sind und die hier auch nicht weiter angeführt werden können. Nach Cornelis de Bie (S. 111.), der für beide die älteste und fast einzige Quelle ist, war Adam 1577 zu Antwerpen geboren; er nahm seinen Wohnsitz in Utrecht, lebte 1649, als sein von Fr. van de Steen gestochenes Bildniss der Meyssens'schen Sammlung zuerst erschien, noch daselbst, war aber 1662, als das „Guldencabinet" herausgegeben wurde, todt, denn Cornelis de Bie sagt ganz ausdrücklich: „Adam Willarts van Antwerpen, ende ghestorven tot Vytrecht." (S. 112.) Danach muss die von Kramm (VI. S. 1864.) angezogene Nachricht, dass „Adam Willaerts noch 1666 — also im Alter von 89 Jahren — zu den Vorstehern des Hiobs-Krankenhauses zu Utrecht" gehört habe, auf irgend einem Irrthum beruhen. Und auch der Schluss Kramm's (das. S. 1865.), dass Adam 1659 noch gelebt haben muss, weil in diesem Jahre Isaac Willaerts „einer von den Söhnen des Adam Willaerts" genannt wird, erscheint nicht stichhaltig.

Abraham, der Sohn Adam's, soll 1613 zu Utrecht geboren sein und er lebte daselbst noch 1662. (Guldencab. S. 247.) Die letztere Nachricht wird jedenfalls richtig sein, aber jene Angabe wegen des Geburtsjahres muss auf einem Irrthum beruhen, da Abraham schon 1624 als Meister in die Lukasgilde zu Utrecht eintrat. (S. Muller, Schilders-vereenigingen etc. S. 118.) Da er nun ein Schüler seines Vaters war und dann selbständig 25 bis 30 Jahre lang, nämlich seit 1624 bis 1649 oder gar bis gegen 1662, gleichzeitig mit seinem Vater in derselben Richtung gearbeitet hat, so kann eine gewisse künstlerische Verwandtschaft und Gleichartigkeit selbst nicht überraschen. Und da nun auch die Monogramme beider Künstler nicht unterschieden und getrennt werden können (Nagler, Mon. I. No. 1502 und 1522.), so ist man nicht im Stande, sichere Kennzeichen aufzustellen, nach denen ein gewisser Theil der Werke beider erkannt und geschieden werden könne.

Die vorliegenden beiden Bilder sind 1738 als Arbeiten des Abraham erworben und seitdem beständig unter diesem Namen geführt worden: welcher denn auch hier beibehalten ist, schon um deswillen, weil die Jahreszahl des zweiten Bildes,

nur als 1662 ergänzt und danach nur auf den Sohn bezogen werden kann. Denn in rein künstlerischer Hinsicht möchten sich Zweifel doch kaum unterdrücken lassen, da andere Gemälde, die mit dem vorliegenden nähere Beziehungen haben, wie z. B. das zu Berlin von 1635 (No. 711.), das zu Augsburg (No. 102.), das zu Frankfurt von 1638 (Städel No. 134.) u. s. w. dem Adam zugeeignet sind; und da ferner ein Stück von demselben Jahre 1653 wie die vorliegende No. 722 in der Liechtenstein'sehen Sammlung zu Wien (No. 1230.), welches den Namen des Abraham führt, doch noch entwickelter erscheint, als die beiden hiesigen. Die ältere Art des Adam, als Seemaler, dürfte das Dresdener Bild von 1620 (No. 881.), wo die Töne noch sehr hart, das Meergrün sogar recht giftig und die Gesammthaltung noch unruhig ist, treffend veranschaulichen. Aber freilich mit alledem würden noch keine bündigen Beweise geliefert sein, dass die vorliegenden Bilder nothwendig dem Adam zugehören müssten, wenn derselbe auch nicht schon vor 1662 gestorben wäre.

Hendrik Bloemaert,
† nach 1664.

No. 128. „*Männliches Bildniss; Brustbild.*" — Bez. r. ziemlich in halber Höhe:

Henr: Bloemaert fe:
Aº 1641.

Hendrik war der älteste Sohn Abraham Bloemaert's, doch kennt man das Geburts- und Todesjahr desselben nicht. Sandrart (II. S. 298.) sagt von ihm, dass er „ein guter Zeichner war, dass er aber seine Klücks-Kugel nicht vernünftig genug

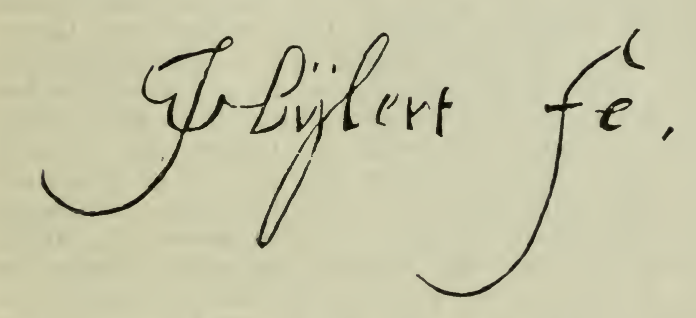
fortschieben konnte, dahero diese Blum unter den Hecken der Zaghaftigkeit ersticket." Houbraken stützt sich auf Sandrart. Aus den Utrechter Archiven (S. Muller, Schilders-vereenigingen etc. Utrecht. 1880. S. 120. 128 ff.) geht hervor, dass er zwischen 1630 und 1632 Meister in der Malergilde zu Utrecht wurde, und dass er wiederholt Dekan oder Obmann war. Zuletzt wird sein Name 1664 genannt. Ein Bild „*Abraham's Opfer*" welches er 1633 dem St. Jobsgasthuis geschenkt hatte, ist 1811 verkauft worden.

Aus den vier Bildern Hendrik Bloemaert's, die im Museum zu Utrecht sind, geht hervor, dass er im grossen und ganzen ein treuer Schüler seines Vaters Abraham gewesen ist. Dabei war er anfänglich ein ausgesprochener Nachahmer der Italiener, wie das besonders der „*Paulus vor Agrippa*" vom Jahre 1634 (No. 5.) darthut. Doch streifte er diese Einflüsse ab und erscheint in der „*Maria van Pallaes etc.*" (No. 8.), welche mit dem Namen des Meisters und der Jahreszahl 1657 bezeichnet ist, ohne die Abraham Bloemaert'sche Schule zu verleugnen, wie ein späterer Holländer der Durchschnittsgattung. Eine „*Madonna*", die sein Bruder Cornelius nach ihm gestochen hat, lässt ihn jedoch als Nachahmer des Rubens erkennen. Das von ihm gemalte oder gezeichnete Bildniss seines Vaters ist bereits oben erwähnt. (S. 166.) Man wird es, ebenso wie das vorliegende Bild von 1641, gerade nicht besonders geistvoll nennen können. Das letztere zugleich mit einem entsprechenden weiblichen Bildnisse war 1737 erworben worden; beide Stücke kommen noch bei Eberlein (I. Gall. No. 207 und 208.) vor, doch ist das weibliche Bildniss leider nicht mehr vorhanden.

Hendrik's Brüder Cornelius und Friedrich waren Stecher, und namentlich der Letztere hat viel nach dem alten Abraham gestochen. Cornelius lebte lange in Rom und bestimmt im Jahre 1655, wie aus der Unterschrift des von ihm gestochenen Bildnisses A. Kircher's erhellt.

Jan van Bylert,
† nach 1669.

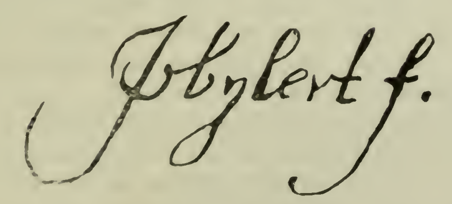
No. 503. „*Pfannkuchen- und Waffeln-Esser.*" — Bez. l. oben:



No. 504. „*Ein Mädchen zählt Geld u. s. w.*" — Bez. l. oben:

J Bijlert fct 1626

No. 505. „*Ein Mädchen mit einer Zither.*" — Bez. r. oben:



Houbraken (I. S. 235.) und de Bie (S. 117 und 118.) melden übereinstimmend mit Sandrart (II. S. 307.), dass Jan van Bylert

aus Utrecht stammte. Jene beiden Schriftsteller bringen weitere Thatsachen nicht bei, doch berichtet Sandrart, dass er ein Schüler des Abraham Bloemaert gewesen, dass er über Frankreich nach Rom gereist sei, wo er viele Jahre gearbeitet habe; dann sei er nach Utrecht zurückgekehrt, habe geheirathet und glücklich dort gelebt. Als die Eigenthümlichkeit seiner Arbeiten bezeichnet Sandrart „Conversationen und Contrafäten", die er „in halben Bildern" d. h. in halben Figuren dargestellt habe. Dies stimmt genau mit den vorliegenden Stücken. Aus den Listen der Lukasgilde zu Utrecht (S. Muller, Schilders-vereenigingen te Utrecht etc. Daselbst 1880. S. 128 ff.) geht hervor, dass er zwischen 1630 und 1632 als Meister aufgenommen wurde, und dass er wiederholt Dekan oder Obmann war; unterm Jahre 1669 wird er zuletzt genannt. Die Niederlassung zu Utrecht, nach längerem Aufenthalte in Italien, hat also um 1630 und sein Tod nach dem Jahre 1669 stattgefunden. Kramm's Angabe (I. S. 198.), dass Jan van Bylert 1626 Dekan gewesen sei, muss auf einem Irrthum beruhen; er war zuerst Dekan von 1632 bis einschliesslich 1635. Da ein sogleich zu erwähnendes Werk die Jahreszahl 1624 trägt und der Meister 1669 noch am Leben war, so hat er jedenfalls ein höheres Alter erreicht. Kramm glaubt auch den überlieferten Namen Jan Bylert in Jan van Byler verbessern zu müssen, doch wird er hier durch die ganz deutlichen Bezeichnungen aller drei vorliegenden Bilder widerlegt. Die richtige Schreibweise ist Jan van Bylert oder Bijlert.

Die Jahreszahl auf dem Bilde No. 504 ist früher 1655 gelesen worden, doch ist diese Lesart nicht haltbar, da bei der dritten Ziffer der gerade lange Strich, welcher unten von dem Häkchen nach rechts geht, mit einer 5 unvereinbar ist. Auf dem Zettel, welchen das Mädchen der „*Pfannkuchen-Esser*", No. 503, hält, liest man: „*Geeft my een pann . . . . wt te pa . . . etc.*"

Die Richtung der Bloemart'schen Schule und die Einwirkungen Italien's klingen in den vorliegenden Stücken noch deutlich nach. Diese letzteren müssen zu den ersten Arbeiten gehören, die Bylert, nach seiner Heimath zurückgekehrt, unter den Einflüssen der ihn umgebenden Kunstthätigkeit gemacht hat. Denn das grosse „*Sebastians-Bild*" von 1624, — das also

nur zwei Jahre älter ist als die hiesige No. 504 — beim Grafen Harrach in Wien (No. 276.) ist noch ganz italianisirend, ja der Kopf der Alten, die dem Heiligen den Strick löst, ist geradezu dem Rafael entlehnt, während allerdings die jüngere Frau in den Tönen des Kopfes und der Kleider Beziehungen zu späteren Bylert'schen Eigenthümlichkeiten zeigt. Noch mehr in der Nachahmung der Italiener ist das grosse Stück von „*Laban und Rahel*" in Rotterdam (No. 48.) gehalten, welches jedoch leider nicht bezeichnet ist. Das mit dem Namen des Meisters bezeichnete Bild einer „*jungen Frau*" in Kassel (No. 500.), sowie drei Stücke in Utrecht (No. 16, 17 und 141.), namentlich das „*van Haeften'sche Familienbild*" (No. 141.), stimmen im wesentlichen mit den hiesigen Bildern überein. Immerzeel und Kramm heben Beide hervor, dass die Werke Jan van Bylert's selten sind.

Jan van Bronchorst,
1603—1678 (?).

No. 506. „*Gesellschaft: ein junger Mann spielt die Guitarre u. s. w.*" — Bez. l. ziemlich unten:

JBronchorst fecit · 1644

[1/2 der wirklichen Grösse.]

No. 507. „*Gesellschaft: ein junges Mädchen spielt die Guitarre u. s. w.*" Gegenstück zum vorigen.

No. 508. „*Arkadisches Schäferconcert.*"

Cornelis de Bie (S. 278.) bringt die wesentlichen Nachrichten über Jan van Bronchorst bei, die jedoch nur etwa bis zum Jahre 1661 reichen, wo er etwa 58 Jahre alt war; bestimmt wird angegeben, dass er 1603 zu Utrecht geboren war. Zu diesen Nachrichten, welche Houbraken (I. S. 231.), ohne etwas Weiteres hinzuzuthun, wiederholt, stimmt die Meldung Sandrart's (II. S. 317.), dass er „sonsten ein Glassmahler gewesen, der sich sehr viel unter uns jungen Studenten auf der Academia

mit emsigem Fleiss hielt, dadurch er endlich zu einem perfecten Mahler und guten Kupfer-Aetzer geworden." Sandrart war von 1621 bis etwa 1627 in Utrecht, er berichtet also aus persönlicher Kenntniss.

Schon Kramm (I. S. 167.) hielt es für sehr wahrscheinlich und P. Scheltema (Amstel's oudheid etc. Amsterdam 1861. IV. S. 73 ff.) ist der bestimmten Ansicht, dass dieser Meister und Jan Gerritsz van Bronckhorst eine und dieselbe Person seien, doch erscheinen die hierfür vorgebrachten Gründe nicht völlig zwingend, namentlich dann nicht, wenn man erwägt, dass die Annahme, auch Jan van Bronchorst sei der Sohn des Malers Gerrit Huigensz van Bronckhorst gewesen, durch nichts erwiesen ist. Der Sohn des letzteren ist natürlich Gerritszon, dass aber ausser diesem Jan Gerritszon van Bronckhorst, auch ein Jan van Bronchorst zu Utrecht ans Licht gekommen sei, wird man doch für möglich halten dürfen.

Immerhin aber sind jene Gründe sehr beachtenswerth. Und besonders verdiente auch weiter noch hervorgehoben zu werden, dass nach de Bie Jan sich eng an Poelenburg anschloss, und dass von Jan Gerritsz. eine Reihe von Stichen nach diesem Meister vorliegen. Diese haben freilich mit den Gemälden des Jan keine Uebereinstimmung, aber Sandrart nennt Jan ausdrücklich Maler und Kupferätzer: man kennt jedoch nur Aetzblätter von Jan Gerritsz. Ferner kommen beide Namen in den Utrechter Stadtrechnungen von 1626 bis 1643 vor, und zwar heisst es im Jahre 1638/9 zuerst: „Jan van Bronckhorst Glasmacher bezahlt gleiche 12 Gulden für ein Glas mit dem Stadtwappen u. s. w." und ferner „Jan Gerritsen van Bronckhorst noch bezahlt die Summe von 16 Gulden auch für ein Glas u. s. w." (Archief voor nederl. kunstgeschied. II. 256/7.) Dies „noch" hat nur einen Sinn, wenn Jan Gerritsen derselbe ist wie Jan.

Dagegen ist wieder zu berücksichtigen, dass „Jan van Bronckhorst, van Uytrecht" am 29 Januar 1652 Bürger zu Amsterdam durch Einkauf geworden (Scheltema, Rembrandt etc. S. 69.), und dass Jan Gerritsz. Bronckhorst kurz vor dem 13 April 1678 daselbst gestorben ist. (Scheltema, Amstel's oudh. etc. IV. S. 85. 88.) Aber aus den Listen der Utrechter Lukasgilde (S. Muller, Schilder-vereenigingen etc. S. 131.) ergiebt

sich, dass Jan Gerritsz. van Bronckhorst in den Jahren 1665 bis 1667 Obmann war, dass er aber am 25 Juli dieses letzten Jahres sein Amt niederlegte, „omdat hy niet meer schilderde."

Die Aufklärungen, welche hier zu begehren sind, werden dadurch erschwert, dass der Name Jan van Bronckhorst mehrfach, nicht bloss in den nördlichen, sondern auch in den südlichen Niederlanden (s. z. B. Mess. d. sciences hist. 1878. S. 317. 322.) vorkommt, und dass man nicht immer ersehen kann, ob er sich auf einen Maler bezieht oder nicht. Ein Maler Jan van Bronckhorst aus Amsterdam hat daselbst 1638 im Alter von 20 Jahren Hochzeit gemacht; er war also 1618 geboren und ist demnach nicht mit dem Utrechter Meister, wie Havard (L'art et l. art. holl. II. S. 187.) geneigt ist, zu verwechseln, da dieser nach dem de Bie'schen Berichte Anfang der zwanziger Jahre bereits erwachsen und, wie es scheint, selbständig war. Auch ist er nicht mit jenem Johannes Bronkhorst zu verwechseln, der 1648 zu Leyden geboren war, seit 1670 zu Hoorn lebte und 1718 noch am Leben war. (Houbraken III. S. 31 und 242.) Bei solchem häufigerem Vorkommen des Namens wäre es am Ende doch sehr möglich, dass zwei oder drei Maler, die Jan hiessen und Söhne eines Gerrit waren, gleichzeitig zu Utrecht und Amsterdam gelebt hätten. Aber, wie gesagt, die Verhältnisse erscheinen mir noch ziemlich dunkel.

Ueber die Glasmalereien, die Jan Gerritsz in Utrecht und Jan in Amsterdam gemacht haben, bringen Kramm und Scheltema urkundliche Mittheilungen bei.

Von den vorliegenden Bildern ist das „*Schäferconcert*", No. 508, noch etwas unreif; es wird jener Zeit angehören, wo Jan van Bronchorst, wie es unter seinem Selbstbildnisse im Gulden-Cabinet heisst, „ohne irgend guten Unterricht, durch seinen grossen Fleiss" allein sich ausbildete, also, im Hinblick auf Sandrart's Mittheilungen, der Zeit um 1625 bis 1630. Die beiden andern Stücke, deren eines mit 1644 bezeichnet ist, zeigen ihn als fertigen Meister. Seine Kunstart lehnt sich an die der Utrechter Meister, besonders an den Vorgang von Abraham Bloemaert und Jan van Bylert.

Nikolaus Knupfer,
geb. 1603.

No. 359. „*Salomo opfert fremden Göttern.*"

Knupfer ist allerdings von Geburt ein Deutscher aus Leipzig, der jedoch die entscheidende künstlerische Ausbildung erst bei Abraham Bloemaert in Utrecht empfing, wohin er 1630 gekommen war und wo er seitdem lebte. (De Bie S. 115/6.) Im Jahre 1637 wurde er auch bei der Lukasgilde daselbst, allerdings zunächst nur auf ein Jahr, zugelassen. (S. Muller, Schilders-vereenigingen etc. S. 123.) Auch ist er mit der Geschichte der holländischen Malerei dadurch verknüpft, dass er der erste Lehrer des Jan Steen war. (Weyermann II. S. 348. — Westrheene, Jan Steen etc. S. 75.) Er ist deshalb auch hier der holländischen Schule beigezählt worden. Das Todesjahr Knupfer's war Houbraken (I. S. 234.) und Weyermann (II. S. 23.) unbekannt geblieben; sie hatten es nicht ausforschen können, doch giebt Kramm (III. S. 882.) bestimmt an, dass „er 1660 gestorben ist." Die Quelle dieser Mittheilung ist nicht namhaft gemacht, doch ist sie anscheinend wieder in des erfindungsreichen Pilkington „Dictionnary" zu suchen. Knupfer's Name findet sich auch mehrfach entstellt in niederländischen Schriften: Knufer, Knipper, Knufter, Kipper u. a. m.

Man bemerkt auf dem vorliegenden Bilde die von Rembrandt zur Vollendung geführte Art des Lichteinfalles von links und der damit zusammenhängenden Schattenvertheilung, worüber im I. Bande S. 82 einiges gesagt wurde.

Daniel Vertangen,
erste Hälfte des XVII. Jahrhunderts.

No. 730. „*Landschaft mit der Diana, einem tanzenden Satyr u. s. w.*" — Bez. l. am Rande ziemlich nach unten:

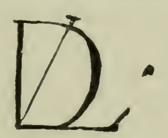
D. Vertang

Daniel Vertangen war, wie Houbraken (I. S. 129.) berichtet, aus dem Haag gebürtig und ein Schüler von Poelenburg. Descamps (II. S. 29.) reiht ihn unter das Jahr 1598 ein und nach neueren Schriftstellern soll er 1657 gestorben sein, doch sind diese Angaben nicht beglaubigt.

In dem vorliegenden Bilde, das in seiner Kunstweise mit anderen Werken des Meisters übereinstimmt, lehnte dieser sich an ein Gemälde des Poelenburg, welches im Jahr 1772 I. C. le Vasseur unter dem Titel „*Les plaisirs des satyres*" gestochen hat. Doch neigt er in der Ausführung einer gewissen Feinmalerei zu, die an einzelnen Stellen, wie z. B. dem Köcher und dem gestreiften Tuche rechts davon, nicht ohne einen Anflug von Flauheit ist; auch ist die Zeichnung des Baumschlages etwas ängstlich, so dass es nicht ganz begreiflich erscheint, wenn Descamps sagt, „man nehme ihn sehr häufig für seinen Meister."

Jan van der Lys,
erste Hälfte des XVII Jahrhunderts.

No. 727. „*Italienische Gebirgslandschaft mit einem Kloster und römischen Ruinen; badende Schäferinnen.*" — Bez. etwas l. von der Mitte, ziemlich nach unten:



No. 728. „*Gebirgiges Flussthal mit Fischern und Hirten; vorn römische Alterthümer.*" — Bez. r. von der Mitte, ziemlich nach unten:



Der punktirte und schraffirte Theil ist durchgewachsen und gehört einer älteren, vom Künstler selbst gedeckten Bezeichnung an.

No. 729. „*Waldlandschaft mit einem Gewässer; badende Nymphen.*" — Bez. etwas l. von der Mitte, ziemlich nach unten:

IL

Von Houbraken (I. S. 129.) wissen wir, dass Jan van der Lys oder, wie er schreibt, Joan vander Lis aus Breda stammte und einer der vornehmsten Schüler von Poelenburg war. Weiteres wusste auch Descamps (II. S. 61.) noch nicht, doch reihte er ihn unter das Jahr 1600 ein, wonach sehr vermuthlich verschiedene Handbücher sein Geburtsjahr mit 1600 angaben. Nach Pilkington, Immerzeel und Andern soll er 1657 zu Rotterdamm gestorben sein; im handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 ist vermerkt, dass er zu Utrecht starb. Von diesem Meister ist, wie auch Houbraken schon bestimmt thut, ein anderer Johann oder Jan Lis, Lys oder van der Lys aus Oldenburg, der den Bentnamen Pan trug und 1629 in Venedig starb (Sandrart II. S. 314.), und ein Dirk van der Lis, der Maler und Schöffe, später auch Bürgermeister im Haag war, (Houbraken I. S. 244. II. S. 231. Archief. v. nederl. Kunstgesch. IV. S. 59 ff.) zu unterscheiden. Neuerdings nun hat A. Bredius (Nederl. Kunstbode 1881. S. 196.) die Behauptung aufgestellt, dass die Werke, und darunter auch die vorliegenden, welche den Namen des Jan oder Joan van der Lys tragen, dem Dirk zugehören. Sein Grund ist der, dass in der Terwesten'schen Handschrift (Kramm IV. S. 997.) unter den Werken des Dirk ein „*Loth mit seinen Töchtern*" angeführt wird, und da nun in Schwerin ein Bild dieses Gegenstandes unter dem Namen des Jan vorkommt, so muss dies mit jenem Gemälde einerlei sein; da ferner dies Schweriner Stück das oben mitgetheilte Zeichen trägt, so müssen alle Bilder, welche das gleiche Zeichen haben, auch von Dirk herrühren. Der Schlüssel dieser Schlussfolgerung ist, wie man sieht, die Annahme, dass der Schweriner „*Loth*" dasselbe Bild sei, welches von Terwesten erwähnt wurde; diese Annahme aber ist, wie mir scheint, nicht genügend gestützt, um ein Dutzend Werke, welche nach der Ueberlieferung den von Houbraken ganz bestimmt hingestellten Namen Jan van der Lys tragen, diesem abzusprechen und dem Dirk zuzu-

eignen. Die Meinung von Bredius mag ja vielleicht richtig sein, aber sie wird noch weiterer und besserer Beweise bedürfen. Bis dahin halte ich es für nothwendig, den alten Namen den Bildern zu lassen.

Dass übrigens Houbraken ganz Recht hat, wenn er sagt, Jan van der Lys komme in der eigenthümlichen Weise der Behandlung dem Poelenburg nahe, möchten die vorliegenden Stücke, namentlich das grosse, No. 527, wohl bestätigen. Dieses letztere wurde im Jahre 1740 erworben.

J. E. Esselins,
erste Hälfte des XVII. Jahrhunderts.

No. 731. „*Gebirgslandschaft mit römischen Ruinen, einer badenden Nymphe und Satyrn.*" — Bez. unter dem Gesims des Säulenstuhles, im Schatten:

J Esselins.

In den Handbüchern heisst dieser Künstler seit Eijnden und Willigen (I. S. 225.) Jakob, allein die Bezeichnung eines Bildes von ihm in Rotterdam (No. 57.) zeigt ganz deutlich J. E. als Anfangsbuchstaben der Vornamen; und da auch der Anfangsbuchstabe des Namens in der hier mitgetheilten Bezeichnung als ein zwiefaches E aufzufassen sein wird, so schien es gerechtfertigt, ihn J. E. Esselins zu nennen, wobei dahingestellt bleibt, ob das J. für Jakob zu lesen ist oder nicht. Ueber seine Lebensumstände weiss man gar nichts. Nur kann man aus den wenigen, von ihm bekannten Bildern, aus seinen Zeichnungen und den Stichen nach ihm schliessen, dass er sich an Poelenburg gelehnt hat. Danach und nach der Lebenszeit des Pieter Nolpe, der nach ihm gestochen hat, wird seine Lebenszeit in die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zu setzen sein. Vergl. Kramm II. S. 443 und Archief voor nederl. kunstgesch. II. S. 192.

Das vorliegende Bild wurde 1779 erworben.

Abraham van Cuylenborch,
Meister seit 1639.

No. 736. „*Landschaft mit Felsenhöhlen und badenden Nymphen; in bräunlichem Ton.*" — Bez. unten in der Mitte:

ACuylenborch.
F. 1646

No. 737. „*Desgleichen, in braun-grünlichem Ton.*" — Bez. unten etwas l.:

ACuylenborch .1647.

Aus den Listen der Utrechter Lukasgilde geht hervor, dass Abram van Cuylemburgh im Jahre 1639 als Meister aufgenommen wurde. (S. Muller, Schilders-vereenigingen etc. S. 125.) Und das ist denn auch die einzige beglaubigte Nachricht zur Lebensgeschichte des Meisters. Die Schreibweise des Namens als Kuylenburg, welche Kramm (III. S. 922.) für die urkundliche hielt, ist bereits durch Victor de Stuers berichtigt. (Archief v. nederl. Kunstgesch. II. S. 75.) Bilder des Meisters, die in ihrer Art mehr oder weniger mit den vorliegenden übereinstimmen, befinden sich im Haag (No. 20.), in Gotha (No. 199.), zu Schleissheim (No. 470/1.) und noch an anderen Orten. Nach diesen Werken steht er ersichtlich unter dem Einflusse Poelenburg's.

III.

Aeltere Zeitgenossen von Rembrandt,

zum Theil bereits unter dessen Einflusse.

Michel Janszen Mierevelt,

1567—1641.

No. 120. „*Bildniss eines Grafen von Nassau.*" — Bez. r. ziemlich oben:

MMiEREVELT

No. 121. „*Bildniss einer Gräfin von Nassau.*" — Bez. r. ziemlich unten:

MMIEREVELT.

No. 122. „*Bildniss eines jungen Mannes.*" — Bez. l. oben:

An°. 1627 ..

Natus. 23° februarij ..

An°. 1608.

obiit 18° Octobris.

An°. 1628 ..

[1/2 der wirklichen Grösse.]

No. 123. „*Bildniss einer jungen Frau.*" — Bez. l. oben:

An°. 1629 :..

Æta .... 14 :..

[1/2 der wirklichen Grösse.]

Die vorliegenden vier Bilder gehören paarweise zusammen. Die beiden ersteren derselben finden sich unter den hier gemachten Angaben schon bei Eberlein. (I. Gall. No. 32 und 35.) Wer jedoch die Dargestellten, jedenfalls ein Ehepaar, des näheren sind, lässt sich nicht sagen; etwaige Stiche nach den Bildern, aus deren Unterschriften man Aufschlüsse gewinnen könnte, sind nicht ermittelt. Der Behandlung nach dürften die Bilder vielleicht in die Zeit um 1610 zu setzen sein. Doch ist es schwer, eine genaue und erschöpfende Uebersicht über den Entwickelungsgang und die künstlerischen Perioden Miereveltʼs zu gewinnen, besonders auch deshalb, weil er, wie die meisten seiner künstlerischen Lands- und Zeitgenossen, vielfach durch die verschiedensten Einflüsse bedingt ist, und

daher auch Wandlungen zeigt, die den Charakter einer gewissen Zufälligkeit tragen. Im allgemeinen ist es sicher, dass er von einer zeichnerischen Behandlungsweise, nach und nach, zu einer malerischen überging, doch gelangte er erst im höheren Alter zu einer gewissen Meisterschaft in der letzteren. Die beiden ganz ausgezeichneten „*Frauenbildnisse*" in Lyon (No. 218 und 219.) von 1625 und 1631 lassen die Art dieser Wandlung besonders klar erkennen; das ältere ist noch etwas mehr zeichnerisch, das 6 Jahre jüngere schon mehr nach malerischer Behandlung strebend. Diese und die sonstigen echten und bedeutenderen Bilder von Mierevelt, sowie die zahlreichen vortrefflichen Stiche nach ihm lassen ihn als einen Meister in Bezug auf treffende Auffassung und vollendete Darstellung erkennen, ganz in Uebereinstimmung mit Karel van Mander, der schon 1604 von ihm, als Bildnissmaler, rühmte, „dass seine Werke ihm das Zeugniss geben, dass seines Gleichen, geschweige denn sein Meister, nicht zu finden ist."

Gegen diese Werke gehalten, erscheinen die hier in Rede stehenden beiden Bilder allerdings etwas flau in Charakterisirung und Vortrag, allein diese Eigenschaft zeugt nicht gegen ihre Echtheit, denn Mierevelt ist in seinen Arbeiten, selbst in denen die aus der nämlichen Zeit stammen, oft sehr ungleich. Neben ganz hervorragenden Werken gehen mittelmässige und geringe her, die man, wenn sie nicht beglaubigt wären, nicht wagen würde, ihm zuzuschreiben. Er hat, wie Sandrart (Teutsche Akademie. II. S. 302.) berichtet, in seinem langen Leben „wol zehntausend Contrafäte verfärtiget, . . . für dern etliche er 150. Gulden, für andere mehr oder weniger bekommen." Da ist es wohl klar, dass auch manche minder tüchtige Leistung unter seinen Händen hervorgegangen ist. (S. hier Bd. I. S. 125.) Ja, wenn man eine grössere Zahl dieser verschiedenwerthigen Bilder gesehen hat, kann man kaum den Eindruck zurückweisen, dass Mierevelt seine Kunst nach dem Lohn bemessen hat. Von den bedeutenden Persönlichkeiten seiner Zeit scheint er sogar Bildnisse in grösserer Zahl und verschiedener Art geradezu für den Verkauf oder Handel angefertigt zu haben.

Diesen Thatsachen und Erwägungen gegenüber erschien

es bedenklich das zweite Paar der vorliegenden Bilder dem Meister abzusprechen. Dieselben treten zuerst in den beiden älteren Katalogen Pape's (No. 409 und 411.) auf und zwar als Werke eines Unbekannten. Erst die dritte Ausgabe von 1849 theilt sie dem Michel Janszen Mierevelt zu. Diese Benennung ist seither beibehalten worden, obwohl die Stücke neben guten Arbeiten dieses Meisters, insbesondere neben den beiden, oben schon erwähnten schönen Frauen-Bildnissen von 1625 und 1631 in Lyon, zwischen welchen dieselben mitten inne stehen, sehr abfallen. Sie erscheinen hart, bunt und wenig durchgeistigt. Aber Mierevelt hat Werke gemacht, die in der That künstlerisch nicht höher stehen als diese. Jedenfalls bezeichnet sein Name den Kreis, welchem die Bilder angehören.

Alle diese vier Gemälde sind in das Verzeichniss von Werken des Meisters aufgenommen, das H. Havard in seinem Buche „L'art et les artistes hollandais" (I. S. 66 und 73.) zusammengestellt hat. Jedoch hat er, wie es scheint, die Bilder selbst nicht gesehen und die Angaben lediglich nach den Katalogen gemacht. Dagegen hat er Meisterwerke, wie z. B. die beiden erwähnten Bilder in Lyon, die beiden Bilder in Le Puy (Gazette d. beaux arts 1878. XVII. S. 265.) und anderes ausgelassen.

Uebrigens sind die Schwächen des Buches, trotz des Fleisses, den Havard aufgewendet hat, nicht zu verkennen. Sie erklären sich zum Theil daraus, dass die Schwierigkeiten der Forschung für ihn „als Franzosen" zu gross waren, indem er namentlich die niederländische Sprache, die er eine „langue rebelle" nennt, mit allen den „peinlichen Hindernissen", die sie bietet, nicht genügend überwinden konnte (S. 9.). Hierfür sei beispielsweise folgender Fall angeführt. Havard berichtet (S. 12.), dass Mierevelt im Jahre 1568 nach Karel van Mander und am 1 Mai 1567 nach Bleyswijck geboren sei, und er macht nun drei Seiten lang allerlei Erörterungen für und wider die eine und die andere Angabe. Thatsache aber ist, dass Mander selbst im Anhange der Ausgabe von 1617/8 seines Malerbuches, auf welche Havard sich bezieht, die Angabe des Textes berichtigt und den ersten Mai 1567 als Geburtstag Mierevelt's bezeichnet.

Nicht allein dies hat Havard übersehen, sondern auch den Umstand, dass D. van Bleyswijck (Beschryvinge der stadt Delft. S. 848.) ausdrücklich auf „Car: Verm: Schilder boek 214" als seine Quelle verweist. Und diese Seite 214 führt zu der Anmerkung im Anhang, wo es heisst: „Fol. 195. Hier most staen, dat Mierevelt was gheboren te Delft aen't Marckveldt, Anno 1567. den eersten Mey etc." Die drei Seiten bei Havard konnten also ungeschrieben bleiben.

Havard hat auch, um dies schliesslich nicht zu übergehen, unterlassen zu berichten, dass Mierevelt im Jahre 1625 der Lukasgilde im Haag beigetreten ist (Kunstkronijk 1867 S. 83 und Archief v. ned. Kunstg. III. S. 262.), was doch im Leben des Meisters von Bedeutung war. Was veranlasste Mierevelt dazu? Was bezweckte er damit?

Pieter Corneliszen van Ryck,
1568 bis nach 1604.

No. 873. „*Grosses Küchenstück.*" — Bez. r. unten:

Petrus van Ryck
In. et fecit 1604

[2/3 der wirklichen Grösse.]

Das Bild ist im Jahre 1846 als Einzelkauf erworben worden, und ist eines der wenigen Werke, die sich von diesem Meister erhalten haben dürften, vermuthlich das einzige in einer öffentlichen Sammlung befindliche. Allerdings stellt es den Künstler nicht auf eine besonders hohe Stufe, aber immerhin wird es ein geschichtliches Interesse beanspruchen dürfen.

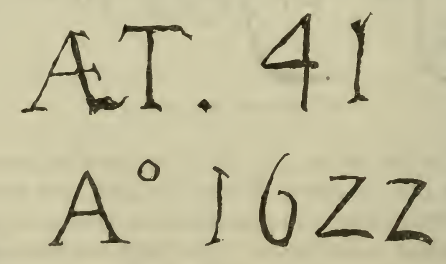
Karel van Mander (S. 211b.) giebt Nachrichten über Pieter van Ryck, die bis zum Jahre 1604, wo er 36 Jahre alt war, reichen und die in den Handbüchern, sogar schon in Bleyswijk's Beschryvinge der stadt Delft (S. 846.), wiederholt werden. Immerzeel fügt das Jahr 1628 als Todesjahr hinzu, jedoch ohne eine Quelle dafür anzugeben. Anscheinend hat er es dem faselnden Pilkington wieder entlehnt. Delft und zeitweise auch Haarlem sind der Schauplatz seiner Thätigkeit gewesen, doch führen die Listen der Lukasgilden beider Orte seinen Namen nicht auf, was sich vielleicht dadurch erklärt, dass die einen erst mit dem Jahre 1613 beginnen, die anderen lückenhaft sind. (Archief voor nederl. kunstgeschiedenis. I. 1—120 und Willigen, S. 18. 27 u. a. a. O.) Bei Bartsch (III. S. 180.) werden zwei Blätter verzeichnet, die Jakob Matham nach ihm gestochen hat, und Nagler theilt in seinen „Monogrammisten" (IV. No. 3403.) zwei Künstlerzeichen des Meisters mit.

Ein Vergleich des vorliegenden Bildes von 1604 mit dem grossen Küchenstücke des A. van Nieulant von 1616 (No. 866.) dürfte manche Belehrung bieten. S. hier S. 209 ff.

Jan van Ravesteyn,
1572 — 1657.

No. 124. „*Grosses Familienbildniss.*"

No. 125. „*Der Rechtsgelehrte. Bildniss sitzend, fast dreiviertel Figur.*" — Bez. an der Stuhllehne:



und ferner auf dem rothen Schnitt des Buches:
„CODEX FABRIANUS."

Das erste dieser Gemälde ging seit Eberlein (I. Gall. No. 39.) als *„Bildniss einer unbekannten Familie"*, und erst die Blasius'schen Kataloge gaben es als *„Bildniss des Malers und dessen Familie"* aus. Jedoch durchaus mit Unrecht, denn die bekannten Bildnisse Ravesteyn's stimmen nicht mit dem des Vaters auf dem vorliegenden Bilde. Ravesteyn hat sich selbst auf einem im Rathhause des Haag befindlichen Schützenstücke (No. 13.) abgebildet, und dieser Kopf ist ein ganz anderer: niedrig und blass, mit ziemlich tief liegenden, ruhigen Augen und blondem Haar. Und auch der Stich, den Paul Pontius nach A. van Dyck ausgeführt hat, zeigt gänzlich abweichende Züge. Es ist deshalb völlig unmöglich, Ravesteyn in dem hier abgebildeten Familienvater zu erkennen.

Die Entstehungszeit dieses Bildes lässt sich durch die Aehnlichkeit der Behandlung mit dem zweiten der hiesigen Stücke, welches die Jahreszahl 1622 trägt, wie mit dem *„weiblichen Bildnisse"* (No. 275.) in Brüssel von 1616 annähernd bestimmen. Letzteres hat namentlich im Fleisch auch etwas von den kälteren, kreidigen Tönen und dem härteren Roth der hiesigen Bilder. Ravesteyn malte Anfangs in bestimmter etwas harter Zeichnung nach der früheren Art des Mierevelt, wie z. B. das *„Bildniss des L. Lymminghen van den Berghe"* in Gotha (No. 67.), die *„Bildnisse des Vrydags van Vollenhoven und dessen Frau"* in Lille (No. 436 und 437.) und wie auch der weisse Spitzenkragen auf dem eben erwähnten Bilde in Brüssel gehalten ist. Dann entwickelte er sich in der Art des genannten Meisters weiter, wie das z. B. die beiden mit seinem Namen bezeichneten schönen Bildnisse in München (No. 182 und 184.) und namentlich das *„Bildniss eines van Nieuwekerke"* von 1633 in Berlin (No. 757. A.) darthun können. Inzwischen war er auch zu jener Meisterschaft bunter Farbenbehandlung gelangt, welche die Schützenstücke im Haag zeigen. Er konnte aber in den schwarzen Regentenstücken daselbst eine volle Harmonie des Tones nicht erreichen. Die schwarzen Trachten und die weissen Kragen fallen auseinander. Hier wurde er durch Rembrandt gänzlich überflügelt. (Vergl. Bd. I. S. 125/6 und 149.) Der Uebergang von der älteren Art zu der verschmolzeneren oder farbenreichen Malerei ist mehrfach bedingt und nicht

frei von Wandlungen, Kreuzungen und Rückfällen gewesen. Diese Zeit, welche etwa von 1618 bis gegen 1640 zu setzen sein dürfte, wird man die Glanzheit des Meisters nennen müssen; ihr dürfte besonders auch das „*Familienbild*" angehören, das allgemein für ein Hauptwerk Ravesteyn's gehalten wird. Burger ist sogar der freilich wohl etwas zu einseitigen Ansicht, dass dasselbe „mit den besten Malereien auf gleicher Höhe steht und sich durchaus dem Frans Hals und selbst Rembrandt an die Seite stellen kann." (II. S. 195.)

Das zweite Bild, No. 125, gehört zum Vermächtniss der Frau von Reinike, in deren Besitz es ehedem als Bildniss eines Unbekannten gekommen war. Durch die an dem Buche angebrachte Inschrift „Codex Fabrianus" verleitet, hatte Blasius den Dargestellten als den einst berühmten Rechtsgelehrten Anton Faber, der zuletzt Präsident des Obergerichtes in Chambéry war, bestimmen zu können geglaubt. Hierbei war aber übersehen, dass Faber (1557—1624.) im Jahre 1622, wo das Bild gemalt wurde, nicht 41, wie die Altersangabe sagt, sondern 65 Jahre alt war. Der Codex Fabrianus, welcher eine Sammlung von Entscheidungen jenes Gerichtshofes ist, stand damals überall in grossem Ansehen und wurde vielfältig benutzt. Der Dargestellte wird demnach als ein besonderer Verehrer dieses Werkes und also selbst als ein Rechtsgelehrter aufzufassen sein.

Die Nachrichten über das Leben des Meisters bringt Gool (I. S. 15.), doch berichtigte und ergänzte ihn Jak. de Jongh in seiner Ausgabe des Karel van Mander (II. S. 215.) nach handschriftlichen Mittheilungen, die ihm zur Verfügung gestellt waren. (S. daselbst den Vorbericht im I. Bande.) Danach war Ravesteyn 1572 geboren und 1657 gestorben. Vergl. auch Kramm V. S. 1341, Westrheene in der Kunstkronijk. 1867. S. 83 und 86. und Archief v. ned. kunstgesch. III. S. 261 und 285 und IV. S. 3.

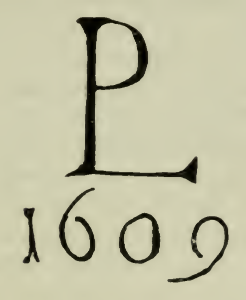
Pieter Lastman,
um 1580 — nach 1632.

No. 448. „*David im Tempel.*" — Bez. r. unten:

Pietro Lastman
fecit Anno 1618

No. 449. „*Der bethlehemitische Kindermord.*"

No. 450. „*Odysseus und Nausikaa.*" — Bez. unten ziemlich nach l.



Die Angaben der älteren Kataloge, besonders des letzten vom Jahre 1868 in Betreff der Lebensverhältnisse des Meisters bedürfen zunächst einer Berichtigung. Karel van Mander (Bl. $207^{b.}$) erzählt im Leben des Gerrit Pieterszen, eines Schülers des Cornelius von Haarlem, dass unter dessen Lehrlingen sich auch ein Pieter Lasman befand, „der gute Hoffnung von sich giebt und nun (1604) in Italien ist." Danach hat Houbraken (I. S. 97.), indem er Lastman's Alter mit 23 Jahren annahm, dessen Geburtsjahr auf 1581 berechnet, und er hat ihn gleichzeitig, indem er den Mittelsmann übersah, zu „een leerling van Kornelis Kornelisz van Haerlem geboren 1562" gemacht. Einige Schriftsteller haben nun hiernach wieder das Geburtsjahr mit 1581, andere dagegen, da sie die ganz

deutliche Stelle bei Houbraken nur sehr flüchtig gelesen haben müssen, mit 1562, dem bekannten Geburtsjahre des Cornelius von Haarlem, angeführt. Selbst Kramm (II. S. 954.), Waagen (Handbuch I. S. 303.) und sogar Vosmaer (Rembrandt 2. Aufl. S. 70.), sowie auch noch mehrere Andere geben theils ohne weiteres das Geburtsjahr mit 1562 an oder sie behaupten, dass Houbraken dies gethan habe, um ihn dann zu widerlegen. Houbraken ist hier ganz unschuldig. Da die von diesem berechnete Jahreszahl 1581 nur eine annähernde sein kann, es aber richtig sein muss, dass Lastmann 1604 zwanzig bis fünfundzwanzig Jahre alt gewesen sei, so schien es angemessen, das Geburtsjahr rund um 1580 zu setzen.

Das Todesjahr 1649, welches selbst von Immerzeel mitgetheilt wird, scheint wieder eine der aus der Luft gegriffenen Jahreszahlen zu sein, durch die Pilkington glänzt. Die Thätigkeit Lastman's ist nur bis 1632 zu verfolgen, mit welcher Jahreszahl die *„Auferweckung des Lazarus"* im Haag (No. 65c) bezeichnet ist. Zwar führt Vosmaer (Rembrandt, 2 Aufl. S. 477 und 479.) im Verzeichniss der Werke des Meisters zwei Stiche nach ihm mit den Jahresangaben 1648 und 1645 auf, allein diese Zahlen lassen sich doch naturgemäss nur auf die Stecher beziehen. Man wird deshalb für jetzt mit Sicherheit nur sagen können, dass Pieter Lastmann nach dem Jahre 1632 gestorben ist.

Die Angabe des oben erwähnten Katalogs von 1868, dass Lastman ein Schüler des Abraham Bloemart gewesen, kann nur auf einem Irrthum beruhen.

In Rom ist Lastman durch Adam Elsheimer beeinflusst worden, auch hat er dem Studium der Antike und der klassischen Meister, wie besonders dem der Naturalisten obgelegen.

Die Bedeutung Lastman's in der Entwickelungsgeschichte der holländischen Malerei ist erst neuerdings durch Vosmaer (Rembrandt, 2. Aufl. S. 68 ff.) einigermassen dargelegt worden, während z. B. Waagen und selbst Burger (II. S. 191.) noch ungenügende und selbst rohe Ansichten vortrugen. Burger nennt ihn „einen reinen Akademiker, der in der römischen und bolognesischen Schule gebildet sei", und er fügt hinzu: „Er hatte den Styl der Schule David's zwei Jahrhunderte voraus erfunden. Er war weniger der Vorläufer von Rem-

brandt als von Guérin. Rembrandt fand bei ihm nichts zu holen, wenn nicht vielleicht gewisse Anfänge zur Abstufung der Schatten." Seine Bilder nennt Burger „kalte Nachahmungen der Italiener." Lastman gehört allerdings der akademischen Gruppe innerhalb der holländischen Schule an, aber seine Stellung entspricht nicht der des Otto Venius, sondern mehr der des Adam van Noort innerhalb der vlämischen Schule. Doch setzt sich seine künstlerische Erscheinung aus zahlreichen Einflüssen zusammen. Auf dem Boden der Schule des Cornelius von Haarlem erwachsen, strebte er in der Behandlung der Landschaft den Brabantern nach, ohne jedoch sein holländisches Naturell, welches von einem besonders glücklichen Naturgefühl getragen wurde, zu verleugnen. Dann kamen die Einwirkungen in Italien: Elsheimer, die Kunstwerke Rom's, die Akademiker und Naturalisten, namentlich Caravaggio selbst. Alle diese Einflüsse lassen sich in Lastman's Werken erkennen. Aber darin, wie er sie zusammenfasste und wie er endlich bestimmte neue Gedanken malerischer Auffassung verwirklichte, liegt seine kunstgeschichtliche Bedeutung. Lastman suchte geschlossene Stimmungen, einseitige scharfe Lichtwirkungen, ausgebildete Schattenanlagen und sogar Reize des Helldunkels darzustellen. In diesem Betrachte ist er also wahrlich der Vorläufer von Rembrandt. Aber freilich Rembrandt ergriff diese Gedanken mit der ganzen schöpferischen Kraft seines Genius und stellte vollendete Meisterwerke hin. Diese darf man bei Lastman nicht suchen, wohl aber soll man in seinen Werken das erste klare Auftreten der neuen Gedanken, das bewusste Streben nach jenem Ziele erkennen.

Hierzu mag das vorliegende Bild No. 448 „*David im Tempel*" von 1618 als ein günstiges Hülfsmittel sich besonders darbieten. Zwar würde hierzu die „*Christnacht*" von 1629 in Haarlem (No. 82) sich noch unmittelbarer eignen, da sie in der That gleichsam ein Rembrandt noch im Rohen ist, aber der „*David*" von 1618 lehrt, dass Lastman zu einer Zeit, als Rembrandt noch ein Knabe von zehn oder elf Jahren war, schon jenen Gedanken verfolgte. Die einheitlich geschlossene Gesammthaltung ist bereits im Hintergrunde durchgeführt, das von links einfallende Licht ist da. Anfänge von Schatten-

verschmelzungen zeigen sich: aber der Vordergrund ist noch bunt und hart. Vergleicht man aber unter dem dargelegten Gesichtspunkte dies Bild mit dem neun Jahre älteren „*Odysseus*," so wird man erkennen, um wie viel reifer und klarer der Meister in seinen künstlerischen Zielen geworden war. Dies verhinderte ihn jedoch nicht auch fernerhin noch Gegenstände im offenen Raume ohne geschlossene Stimmung zu malen. Als Beispiel darf hier an die veränderte Wiederholung des „*Odysseus*" vom Jahre 1619 in Augsburg (No. 143; abgeb. in der Gazette d. b. arts. 1878. Febr. S. 130.) erinnert werden. Doch zeigt auch das vorliegende Bild eine grosse Weiterentwickelung. In der Einzeldurchführung ist Alles reifer geworden. Zwar erscheinen die Schatten, besonders in dem nackten Odysseus noch hart, aber es zeigen sich auch glückliche Versuche von Halbschatten. Besonders auffällig tritt in diesem Bilde die Mischung von akademischen Zügen, wie sie in der Wahl des Gegenstandes, dem Styl der Gewänder und anderen Dingen wahrzunehmen sind, mit dem zur Herrschaft gelangenden Naturalismus hervor, welcher veredelt wird durch eine glückliche Farbenstellung und bedeutende Ansätze der späteren Stimmungsmalerei.

Die in früheren Katalogen angegebene Jahreszahl 1613 in der Bezeichnung des „*David*" ist falsch; es ist deutlich und ohne allen Zweifel 1618. Die oben abgeplattete 8 ist dieselbe wie auf der „*Flucht nach Aegypten*" von 1608 in Rotterdam. (No. 145.)

Der „*Kindermord*" (No. 449.) ist nicht bezeichnet, allein wenn man den mangelhaften, zum Theil äusserlich gemachten Ausdruck vieler Köpfe, im Vergleich mit späteren Arbeiten des Meisters, beachtet, so wird man es für ein jüngeres Werk Lastman's halten müssen. Auch die malerische Behandlung, namentlich die an einigen Stellen auffällig angebrachten Halbschatten, welche aus der Schule des Cornelius von Haarlem herstammen, und das Braun im Vordergrunde, welches der vlämischen Schule entlehnt ist, spricht hierfür. Man möchte das Bild in die erste Zeit des römischen Aufenthaltes setzen. Es ist, nach Ausweis des handschriftlichen Verzeichnisses von 1744 im Jahre 1738 gekauft worden, und es wird jedenfalls ein echtes Bild Lastman's sein. Allerdings spricht E. Michel

(Rev. d. deux mondes, 1879. Oktober S. 586.) demselben die Echtheit ab, indem er sagt: „Diese Malerei hat mit den andern beiden Bildern keinerlei Uebereinstimmung weder in der Vortragsweise noch in der Farbe, und es ist augenfällig nicht von derselben Hand.“ Dagegen fand Vosmaer (S. 72.) in allen drei Stücken dieselbe Malweise (peinture égale), und darin wird er gewiss auch recht haben.

Frans Hals (?),
1584—1666.

No. 119. „*Bildniss eines Herrn von Reuter.*“

So nennt Eberlein (IV. Cab. No. 14.) den Dargestellten. Da mit diesem Namen eine bestimmte geschichtliche Vorstellung nicht verbunden werden kann, und da auch die Persönlichkeit selbst nur ungenau und allgemein bezeichnet ist, so wird der Name zu weiter nichts dienen können, als um das Bild von andern leichter zu unterscheiden. Von einer Beziehung zu dem „berühmten Seehelden“ Admiral Michiel Adriaansz de Ruijter, welche in der Zeitschrift f. bild. Kunst, 1869, S. 310, und danach auch im Texte zu den Unger'schen Radirungen der „Braunschweiger Gallerie“ angedeutet wird, kann ernstlich nicht die Rede sein, da die zahlreichen Bildnisse desselben keine Aehnlichkeit mit dem hier Dargestellten haben. Zur Feststellung der Persönlichkeit des letzteren kann vielleicht das auf der Tischdecke angebrachte Wappen, welches aus zwei sich kreuzenden Ankern mit einem Stern darüber gebildet wird, führen.

Ob das Bild nun von Frans Hals herrühre oder nicht, ist eine Frage, die in letzter Zeit mehrfach erörtert wurde. Burger zweifelte nicht an der Richtigkeit dieser Benennung. 1860 nannte er das Bild, indem er die Bedeutung desselben für Frans Hals hervorhob, sogar „eine eigenthümliche und grossartige Malerei, die mit den Meisterwerken von Rembrandt, Velasquez und Tizian zu vergleichen ist.“ (II. S. 198.) 1868 pries er es als „eines der ausserordentlichsten Bildnisse, die man von Frans Hals in Deutschland hat.“ (Gaz. des b. arts. 1868.

Bd. XXIV. S. 442.) Ebenso führt die Zeitschrift f. b. Kunst 1869 und der Text des Unger'schen Galleriewerkes, 1870, die erwähnt wurden, das Bild als Werk des Frans Hals auf, ohne den geringsten Zweifel an der Richtigkeit dieser Benennung zu äussern, doch stützten sie sich dabei ganz vorwiegend auf Burger. 1871 aber sprach W. Bode in seiner Schrift „Frans Hals und seine Schule" (S. 19.) die Ansicht aus, dass es „nur als das Werk eines durch Hals beeinflussten Meisters, vielleicht des Jan de Bray" anzusehen sei, wobei er namentlich auf „eine gewisse Kleinlichkeit der Mache, eine Unsicherheit der Zeichnung, einen Mangel an Haltung hinwies, wie man ihn in keinem Bilde von Hals fände." C. Vosmaer führt denn auch dies Gemälde in seiner Schrift über Hals, welche er als Text den Unger'schen Radirungen nach diesem Meister (Leyden, 1873.) beigab, nicht auf, und W. Bode bemerkte in einer zweiten Abhandlung über Hals (R. Dohme, Kunst und Künstler etc. I. No. XXII. S. 111.) mit ausdrücklicher Bestimmtheit, dass dies Werk „nicht von der Hand des Meisters ist."

Diese Meinung erscheint im hohen Grade begründet. Denn die kühne und treffende Sicherheit in Auffassung und Charakteristik, sowie die derselben entsprechende sehr klare und bestimmte Behandlungsweise, die allen Werken des Frans Hals, wie verschieden diese auch nach Stoff und Vortrag sein mögen, eigen ist, vermisst man hier, und findet an deren Stelle eine gewisse Flauheit und Unbestimmtheit in Auffassung und Vortrag, die diesem Meister fremd sind. Die Vergleichung mit dem Hals'schen „*Bildnisse des Willem van Huythuysen*" in der Liechtenstein'schen Sammlung zu Wien (No. 150.) — gleichfalls in ganzer Figur und in schwarzem Anzuge — möchte diese Unterschiede schlagend zum Bewusstsein bringen.

Dennoch schien es, angesichts der Burger'schen Meinung und der Schwierigkeit, einen andern Meister mit dem Bilde in begründete Verbindung zu bringen, sich nicht zu empfehlen, den Namen des Hals, den es nachweislich über 100 Jahre trägt, schon jetzt von demselben gänzlich zu entfernen. Es ist deshalb vorgezogen worden, dem Namen vorläufig nur ein Fragezeichen beizusetzen.

Adriaen van de Venne,
1589—1662.

No. 565. „*Eine Zigeuner-Familie in einer Ruine.*"

Das Bild wurde im Anfang des vorigen Jahrhunderts von J. W. Heckenauer, jedoch ohne Angabe des Stechernamens, gestochen; als Maler aber wurde Stambotzy genannt, der auf diese Weise in die Handbücher gekommen ist. (Füssli II. S. 1711. Nagler etc.) Sonst ist ein solcher Künstler ganz unbekannt. Bei Eberlein (I. Gall. No. 179.) jedoch kommt das Bild bereits unter dem Namen des Adriaen van de Venne vor, und es hat diesen Namen seitdem auch unbeanstandet geführt. An weiteren Nachrichten fehlt es jedoch, und es lässt sich sonach nicht ermessen, was es mit dem „Stambotzy" eigentlich auf sich hat.

Auch der Nachweis, dass das Bild wirklich ein echtes Werk des Adriaen van de Venne sei, wird sich nicht leicht führen lassen. Allerdings giebt es ja einige Gemälde desselben, die in der Behandlung eine gewisse Verwandtschaft mit dem vorliegenden Bilde haben und dazu in der Zeichnung eine ähnliche Uebertreibung und Hässlichkeit zeigen, wie man sie hier sieht. Solcher Art sind z. B. die beiden „*Allegorien auf die Armuth und den Reichthum*" in Gotha (No. 28/9.). Aber eigentlich zwingende Beziehungen, welche die Gewähr für die Richtigkeit der Benennung des hiesigen Bildes böten, habe ich doch noch nirgends gefunden.

Die Kunst und Kunstweise, durch welche Adriaen van de Venne seine geschichtliche Bedeutung behauptet, weicht vielmehr von dem vorliegenden Bilde sehr ab. Venne lehnt sich anfänglich an die vlämische Schule. Er sucht sich aber im landschaftlichen Theile seiner Bilder von den drei Tönen frei zu machen, und es gelingt ihm in der That, eine gewisse Abschleifung und Stimmung derselben zu erreichen. Doch dürfte er im Baumschlag, den er breiter behandelt als die Vlamingen, doch jene Klarheit, die Keirincx auszeichnet, nicht erreicht haben. Auch in dem figürlichen Theile seiner Gemälde erkennt man die anfängliche Anlehnung an die

Gruppe der Breughel, Vinckboons und Genossen, doch geht er mit sehr offenem Auge auch auf die Eigenthümlichkeiten des holländischen Lebens ein, die er dann mit grossem Glück in einer Weise darzustellen wusste, welche in Hendrik van Averkamp typisch wurde. Diese Beobachtungen stützen sich im wesentlichen auf die beiden, aus der Suermondt'schen Sammlung stammenden Bilder des „*Sommers*" und „*Winters*" von 1614 in Berlin (No. 741 A. und B.), den „*Besuch des Prinzen Moritz auf der Kirmess zu Rijswijk*" von 1618 in Amsterdam (No. 375.) und der berühmten, etwa auch dieser Zeit angehörenden „*Seelenfischerei*" daselbst (No. 374.). Unter welchen Einflüssen er sich dann weiter ausbildete und entwickelte, lässt sich nicht übersehen, doch genügte schon in jener kunstbewegten Zeit sein eigener glücklicher und unbefangener Sinn in der Auffassung der Natur, der Formen wie des Lichtes und der Schatten, um ihn sicher zu geleiten. In jener vermittelnden Stellung aber zwischen den älteren vlämischen und den späteren holländischen Meistern, namentlich den Landschaftern liegt sicher seine hauptsächlichste Bedeutung in der Kunstgeschichte.

Die Hauptquelle für die Nachrichten über Adriaen van de Venne ist Cornelius de Bie (S. 234/6.). Ihn führt auch Bleyswijk in seiner Beschryvinge der stadt Delft etc. (Delft 1667. S. 857/8.) wörtlich an, doch war dieser im Stande, den Todestag mit dem 12 November 1662 noch hinzuzufügen. Neuerdings hat jedoch Kramm (VI. S. 1696.), auf Grund einer Mittheilung in P. Terwesten's Handschrift, das Todesjahr auf 1665 berichtigen zu müssen geglaubt. Dieser Schluss ist jedoch nicht bündig. Denn bei Terwesten heisst es nach Kramm's eigener Anführung nur, dass Venne „auf der Todtengeldsliste für 1665 als verstorben angemerkt steht und dass er also in diesem Jahre oder ungefähr um dasselbe (daar omtrent) gestorben sein muss." Man weiss ja, dass die Zahlung des Todtengeldes an die Gildekasse sich bisweilen Jahre lang verschleppte, man kann also nicht weiter gehen als Terwesten selbst. „Um das Jahr 1665" wird aber auch mit Bezug auf den 12 November 1662 gesagt werden können, und es liegt daher nicht der leiseste Grund vor, Bleyswijk's ganz bestimmte

Meldung: „Hy heeft syn leven geeyndigt den 12 November 1662" kurzer Hand bei Seite zu schieben.

Wegen einzelner urkundlicher Nachrichten s. Kunstkronijk 1867. S. 82. 83. 85., — Archief voor ned. kunstgesch. II. S. 108. III. S. 258. 272. 275. und IV. S. 59.

Ueber die beiden genannten Bilder in Berlin schrieb ausführlicher W. Burger, Galerie Suermondt etc. (Brüssel. 1860.) S. 14 ff., und über die Kirmess in Amsterdam ebenso D. Franken im Nederl. Kunstbode'n 1880. S. 93.

Adriaen van Nieuland,

1590— nach 1657.

No. 866. „*Grosses Küchenstück.*" — Bez. r. unten:



[1/2 der wirklichen Grösse.]

No. 663. „*Landschaft mit Jägern.*" — Bez. r. am unteren Bildrande:

Adriaen van Nieulandt Fe 1640,

No. 479. „*Diana mit ihren Nymphen in einer Landschaft.*" — Bez. l. von der Mitte an dem Steine, auf dem eine der Nymphen sitzt:

Adriaen van
Nieulandt fec
1641

No. 480. „*Die Entdeckung des Fehltrittes der Kallisto.*" — Bez. an dem senkrechten Uferrande, unmittelbar unter den Füssen der in der Mitte liegenden weiblichen Figur:

Adriaen v̄ Nieŭland f 1654

Alle diese vier Stücke sind mit dem Namen „Adriaen van Nieuland" und einer Jahreszahl bezeichnet. Die letzteren drei von 1640, 1641 und 1654 sind eng verwandt und rühren ganz unzweifelhaft von einem und demselben Meister her. Besonders stimmen No. 479 und 480 in der Anlage und Behandlung der durchbrochenen Felsen überein, in der Anordnung der Figurengruppen, wie in Zeichnung, Typus und Bewegung der einzelnen Figuren; zu der liegenden Figur in der Mitte vorn auf No. 480 ist sogar dasselbe Modellstudium benutzt worden, wie zu der auf dem Steine sitzenden links vorn auf No. 479. No. 663 hat nun wieder mit No. 479 entscheidende Uebereinstimmungen in der Behandlung des Baumschlages wie in den Tönen der Landschaft. Alle drei Bilder lassen in gewisser Beziehung den Vlamingen erkennen, und insbesondere zeigen die Reiter auf No. 663 eine Anlehnung an Rubens, während allerdings der Styl der Figuren auf No. 479 und 480 an Poelenburg erinnert, und die Felsen namentlich auf No. 479 an Cuylenborch. Zwischen dem ältesten dieser drei Bilder und dem „*Küchenstück*" No. 866 von 1616 liegen 24 Jahre. Diese Lücke wird bis jetzt nur durch ein Gemälde, den „*Aufzug der Aussätzigen*" (omgang der Leprozen) von 1633, im Rathhause zu Amsterdam (No. 83.) ausgefüllt, doch wird dasselbe, soweit man bei seiner Aufhängung in einer halbdunkeln Ecke urtheilen kann, nicht als Mittelglied zwischen dem Küchenstücke und den späteren Bildern angesehen werden können. Eine Abbildung dieses Gemäldes ist dem fünften Bande des P. Scheltema'schen Werkes Amstel's oudheid etc. beigegeben.

Zu dem „*Küchenstücke*" von 1616 ist nirgends ein Seitenstück bekannt, während Genossen jener drei Bilder öfter anzutreffen sind, so z. B. ein „*Raub der Proserpina*" von 1649 in

der Kunsthalle zu Hamburg (No. 77.), ein „*Traum Jakob's*" von 1650 in Darmstadt (No. 382.), eine „*Landschaft mit einem Bacchanal*" von 1657 in Berlin (Waagen's Kat. No. 684.) u. s. w. Diese erhebliche zeitliche Trennung des Stückes von 1616 und der übrigen Bilder, die eine Gruppe von eigenthümlich bezeichnender Kunstweise darstellen, muss in Uebereinstimmung mit den grossen künstlerischen Unterschieden, die Niemand verkennen kann, zu der Meinung führen, dass der Meister des Küchenstückes und derjenige, welcher zwischen 1640 und 1657 Landschaften mit mythologischen und andern Figuren malte, zwei verschiedene Männer sind.

Dem entgegen verdienen jedoch einige äussere Vermittlungspunkte Beachtung. Wie aus der Unterschrift seines von Jan Meyssens im Jahre 1649 in Kupferstich herausgegebenen Bildnisses (S. hier S. 8.) hervorgeht, war Adriaen van Nieuland damals 59 Jahre alt, so dass er also 1590 geboren war; ferner wird daselbst gemeldet, dass er im Jahre 1607, also 17 Jahre alt, von Antwerpen nach Amsterdam ging, wo er bei P. Isacx und Fr. Badens die Malerei betrieb. Das Küchenstück, inschriftlich 1616 zu Amsterdam gemalt, zeigt nun in der That einige vlämische Eigenthümlichkeiten der malerischen Behandlung und ebenfalls die entschiedensten holländischen Züge in der Auffassung, besonders der knieenden Magd, wie in der Ausführung. Dies ausgezeichnete Gemälde würde also die Arbeit des sechsundzwanzigjährigen Adriaen van Nieuland sein, der schon in Antwerpen die Malerei getrieben und sich dann seit 1607 in Amsterdam weiter ausgebildet hatte; und es stände äusserlich nichts entgegen, dass er im Alter von 50 bis 65 Jahren jene andern 3 Bilder gemalt habe. Dazu kommt, dass die Lücke jener 24 Jahre, aus denen nur jenes eine Gemälde von 1633 bekannt ist, noch durch eine Nachricht erhellt wird, die Kramm (IV. S. 1197 und Anh. S. 113.) mittheilt. Im Jahre 1623 wurde nämlich einem Adriaen van Nieuland von den Generalstaaten ein Patent bewilligt zum alleinigen Druck eines Kupferstiches „zumLob und Preis des freien Niederlandes und des durchlauchtigen Prinzen von Oranien" für die Dauer von fünf Jahren.

So wäre denn allerdings eine Reihe von Jahreszahlen fest-

gestellt: 1590 die Geburt, 1607 die Uebersiedelung nach Amsterdam, 1616 das Küchenstück, 1623 das Druckpatent, 1633 das Gemälde des „*Aufzuges*" und 1640 bis 1657 die landschaftlichen Bilder, von denen man eine grössere Zahl kennt. Es wird der Zukunft überlassen bleiben müssen zu ermitteln, ob diese Jahreszahlen alle dem Leben eines und desselben Mannes angehören oder nicht, wie man aus dem bedeutenden künstlerischen Unterschiede dieser letzteren Bilder und des Küchenstückes schliessen müsste. An und für sich ist ja selbstverständlich nicht ausgeschlossen, dass heute Jemand ein „*Stilleben*" oder „*Küchenstück*" und nach 24 Jahren „*Landschaften*" malt; aber hier liegt die Sache anders. Das Küchenstück ist in seiner Art ein Meisterwerk, das durch die geschmackvolle Anordnung und die vorzügliche malerische Behandlung, in Hinsicht auf seine Entstehungszeit 1616, überrascht. Der Meister dieses Bildes nimmt einen hervorragenden Platz in der Entwickelung der niederländischen Malerei zu malerischer Vollendung hin ein, derjenige aber, der seit 1640 Landschaften malte, erscheint, als ein Nachahmer von Meistern ersten und zweiten Ranges, die inzwischen aufgetreten waren, ohne grössere Selbständigkeit, wenn auch von eigenthümlich bezeichnender Erscheinungsweise seiner Gemälde.

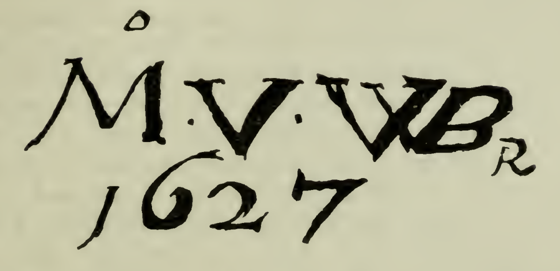
Indessen wird man bei dem gegenwärtigen Stande der Dinge anzunehmen haben, dass alle jene Jahreszahlen einem und demselben Leben angehören.

Nach Adriaen van Nieuland hat auch P. Nolpe eine Folge von 8 schönen Landschaften gestochen, von denen die ersten vier einen italienischen Charakter haben. Sollte er in Italien gewesen sein? Dann würde ein Theil jener Lücke sich weiter füllen.

Uebrigens hat Adriaen van Nieuland auch Bildnisse gemalt, wie das von C. van Dalen nach ihm gestochene des Predigers Roelof Pietersz (1585—1649.) darthut.

Moses van Uytenbroeck,
um 1590— gegen 1650.

No. 495. „*Bacchusfest.*" — Bez. l. unten:



No. 496. „*Jupiter und Mercur bei Philemon und Baucis.*"

Das erste dieser Bilder ging bei Eberlein (III. Cab. No. 6.) unter dem Namen des Thomas Willeborts Bosschaert, eines Schüler von Geeraard Zegers, der 1654 zu Antwerpen im Alter von 51 Jahren starb. Weder die künstlerischen Eigenschaften, noch die Bezeichnung des Bildes stimmen zu diesem Namen, der denn auch von dem Bilde schon in den Pape' schen Katalogen getrennt wurde. Dafür wurde dasselbe einem Unbekannten zugeschrieben, bis endlich das Monogramm verstanden und das Bild dem Moses van Uytenbroeck zugeeignet wurde. Unter diesem Namen steht es in den Barthel' schen und Blasius'schen Verzeichnissen. Allerdings kommt das Monogramm, ganz genau in derselben Gestalt, nirgends weiter vor, aber die Gemälde und Radirungen des Uytenbroeck zeigen einen manigfaltigen Wechsel in den Bezeichnungen und dabei auch solche, welche dem vorliegenden Monogramme sehr nahe kommen oder mit dessen einzelnen Theilen übereinstimmen, so dass dasselbe ohne allen Zweifel sich auf den genannten Meister bezieht. (Vergl. Nagler, Monogr. IV. No. 2044, Immerzeel III. S. 301, die Radirungen und die Bezeichnung des noch zu erwähnenden Augsburger Bildes in Marggraff's Katalog S. 182.)

Ueber das Leben und den Entwickelungsgang Uytenbroeck's ist man schlecht unterrichtet. (Vergl. Kramm. VI. S. 1663.) Die früheste Radirung von ihm ist mit dem Jahre 1615 (Weigel No. 67.) bezeichnet; sie zeigt die bestimmteste Nachahmung der Italiener und erläutert in diesem Betrachte die landschaftlichen Motive des vorliegenden Gemäldes, die deutlich auf Rom hinweisen. Im Jahre 1620 ward Uytenbroeck Mitglied der Lukasgilde im Haag und im Jahre 1627 war er Dekan derselben. 1646 wohnte er auf der Kranestraet im Haag und 1650 wird seine Wittwe bereits in den Registern erwähnt. (Westrheene in der Kunstkronijk 1867. S. 83 und 86. S. auch Archief v. ned. kunstgesch. III. S. 262 und 271, und IV. S. 4.) In dem Befehlsbuche des Statthalters Friedrich Heinrich findet sich dann noch die Nachricht, dass er 1641 für zwei Bilder 950 Gulden, 1642 für zwei andere — „*Pomona*" und „*Europa*" — 1200 Gulden und 1646 für einen „*Orpheus*" 850 Gulden erhalten hat. (Kunstkronijk. 1861. S. 38.) Seine Thätigkeit ist also durch die beiden Jahre 1615 und 1646 im wesentlichen bestimmt. Er dürfte bald nach 1590 geboren worden sein und er ist gegen 1650 gestorben.

Das vorliegende mit 1627 bezeichnete Bild bezeugt auch, dass sein Anschluss an Poelenburg, als dessen Schüler sogar ihn einige Handbücher (z. B. Waagen, II. S. 82.) aufführen, in entscheidender Weise erst nach dieser Zeit erfolgt sein wird. Diese letztere Periode des Meisters veranschaulicht das zweite der hiesigen Bilder (No. 496.), welches 1738 erworben wurde, in einer ganz treffenden Weise. Allerdings ist der Abstand beider Werke von einander ein sehr grosser, aber er wird vermittelt durch einige andere Gemälde Uytenbroeck's, die einen Blick in den Entwickelungsgang des Künstlers gewähren. Dahin gehören zwei Bilder im Belvedere zu Wien (Grün. Cab. No. 74 und 75.), „*Landschaften mit tanzenden Hirten und mit Nymphen;*" auf dem niedriger hängenden derselben (No. 74.) liest man deutlich die Bezeichnung „Mosis Uyt Den Broeck." Die Landschaft ist da bei weitem weniger grün und das Ganze viel weniger hart und unruhig, als das hiesige „*Bacchusfest;*" in den Figuren, besonders den Nymphen (No. 75.) ist der beginnende Einfluss des Poelenburg deutlich zu erkennen. Die

Bilder stehen also zwischen den beiden hiesigen und vermitteln dieselben. Aehnlich verhält es sich mit einem Gemälde in Augsburg (No. 144.): „*Juno übergiebt dem Argus die Jo u. s. w.*", welches den Meister bereits in der Richtung zeigt, welcher das zweite der vorliegenden Stücke angehört; es bezeugt also die Echtheit des letzteren. Da es aber die Jahreszahl 1625 trägt, so müssen die Poelenburg'schen Anregungen den Künstler Anfangs noch nicht entscheidend ergriffen haben, denn in dem vorliegenden „*Bacchusfeste*", das zwei Jahre jünger ist, ist von denselben wieder nichts wahrzunehmen. Hinsichtlich dieses „*Bacchusfestes*" ist vielleicht noch zu bemerken, dass die Anregung zu diesem Gegenstande aus dem Treiben des römischen Schilderbent's (S. Bd. I. S. 17.) entsprungen sein dürfte; wenigstens ist es sehr merkwürdig, dass sich ein ganz ähnlicher, nackter, auf einem Fasse sitzender und bekränzter Bacchus auch auf einer der Bent-Darstellungen des Aescanius findet, die W. Pool gestochen hat. Von M. van Uytenbroeck ist derselbe auch auf dem „*Triumphzug des Bacchus*" in Kassel (No. 425.) nochmals verwendet worden.

Pieter Mierevelt,

1596—1623.

No. 127. „*Familienbild.*"

Der Hintergrund des Bildes war mit dunkelgrüner Farbe gedeckt, doch konnte man in dieser Uebermalung die Formen der beiden Wappen, erhaben liegend, erkennen. Die Uebermalung wurde im Sommer 1877 entfernt, und es kam dabei der alte Hintergrund, so wie er jetzt wieder sichtbar ist, zum Vorschein.

Ob das Bild ein Werk des Pieter Mierevelt ist, lässt sich mit Bestimmtheit weder nachweisen noch bestreiten. Durch Auffassung und Vortrag weist es jedoch deutlich auf die sichere und kräftige frühere Art des alten Mierevelt, der der Vater und Lehrer des Pieter Mierevelt war, hin; und da mit gutem Grunde anzunehmen ist, dass der Sohn der Art des Vaters und Lehrers folgte, so wird kein berechtigter Anlass zu finden

sein, um dem vorliegenden Bilde den Namen, den es nachweislich seit Eberlein (I. Gall. No. 168.) trägt, zu entziehen.

H. Havard, in seiner oben (S. 196.) erwähnten Schrift über M. J. Mierevelt (S. 34/5.), führt nur 6 Stücke von Pieter Mierevelt auf: dreie in Dresden, zweie in Kopenhagen und das vorliegende. Die drei Bilder in Dresden aber zeigen sehr grosse Unterschiede: „*die Frau mit dem Fächer*" (No. 1099.) erinnert in Auffassung und Technik an die beiden weiblichen Bildnisse des alten Mierevelt in Lyon, „*der Mann mit dem Handschuhe*" (No. 1098.) lässt Einflüsse von Rubens erkennen, und der „*männliche Kopf*" (No. 1097.) stimmt hinsichtlich der Behandlung des Gesichtes entfernt mit dem vorliegenden Bilde, obwohl er in den Schatten schwärzer gehalten ist. Derartige Abweichungen in Werken eines Malers, der nur 27 Jahre alt wurde, sind doch sehr auffällig, und regen sehr starke Zweifel an, ob die betreffenden Stücke alle echt sind. Da auch die Bilder in Kopenhagen nicht bezeichnet sind, so fehlt es durchweg an sicheren und beglaubigten Werken, aus denen durch Vergleichung auf das hiesige geschlossen werden könnte. Nur die „*Anatomie*" von 1617 in Delft, die übrigens Havard nicht kennt, könnte einen Anhalt bieten, doch ist sie ein gemeinschaftliches Werk von Vater und Sohn, also für die Art des letzteren nicht selbständig belehrend, und ferner befindet sie sich in einem so ungünstigen Zustande, dass eine sichere Beurtheilung zur Zeit nicht möglich erscheint. Vergl. hier Bd. I. S. 146.

Die wenigen Nachrichten, die man über das Leben Pieter Mierevelt's kennt, sind durch Bleyswijk (Beschryv. der stadt Delft S. 851.) überliefert worden.

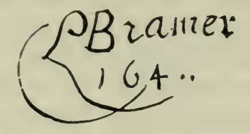
Leonard Bramer,

1596— nach 1667.

No. 511. „*Simeon im Tempel.*" — Bez. in der Mitte ziemlich nach unten:

L. B.

No. 513. „*Jesus zwischen den Schriftgelehrten.*" — Bez. fast in der Mitte, auf der l. Seitenfläche der Sitzbank:



Cornelis de Bie (S. 252/3.) giebt die ältesten Nachrichten über L. Bramer: er sei 1596 geboren und habe sich nach längerem Aufenthalte in Italien zu Delft niedergelassen, wo er auch seitens der Nassauischen Fürsten beschäftigt worden sei. Da er jedoch erst am 30 April 1629 als Meister in die Delfter Lukasgilde aufgenommen worden ist (Archief voor nederl. kunstgesch. I. S. 25.), so könnte vielleicht die Ansicht Waagen's (Handbuch II. S. 119.), dass er später als 1596 geboren sei, begründet erscheinen. Allein da es bei de Bie ausdrücklich heisst, dass er „lange Zeit in Italien gelebt" habe, so kann es auch nicht auffallend sein, dass er erst mit 33 Jahren Meister in der Gilde zu Delft wurde. In dieser Gilde ist er später wiederholt Dekan gewesen, zuletzt im Jahre 1665 (Archief I. S. 58/9. 64. 70/1.), und nach Bleyswijck (Beschryvinge der stadt Delft S. 859.) ist er im Jahre 1667 noch am Leben gewesen. Die Nachricht, dass er mit einigen Genossen die Lukasgilde zu Delft gestiftet habe, die man bei Vosmaer (Rembrandt 2. Aufl. S. 60.), bei Vloten (Nederl. schilderkunst S. 217.) und bei Anderen findet, ist irrig, denn die Lukasgilde bestand schon lange vor seiner Aufnahme. Auch ist der Schluss Vosmaer's, dass er vor 1625 aus Italien heimgekehrt sein müsse, weil er Bilder für den „Fürsten Moritz" gemalt habe und dieser schon in jenem Jahre gestorben sei, nicht zutreffend; denn bei de Bie, der Quelle dieser Angabe, wird der Betreffende der „Graf Moritz von Nassau" genannt, und damit kann nicht jener in der Geschichte als Moritz von Oranien bekannte Fürst, sondern es wird vermuthlich der Graf Johann Moritz von Nassau gemeint sein, der erst 1679 starb und dessen Bildniss von Jan van der Baen (No. 145.) weiter unten besprochen werden wird.

Vosmaer (S. 59 ff.) rechnet ihn unter die Vorläufer von Rembrandt, was ohne Zweifel richtig ist, da er elf Jahre älter als dieser Meister war und, wie man meint unter Anlehnung an Elsheimer und Honthorst, namentlich eine Licht- und Schattenbehandlung pflegte, die Rembrandt zur höchsten Vollendung entfaltete. Aber die letztere Ansicht ist schon nicht mehr geschichtliche Thatsache, da man bis jetzt kein Bild von Bramer kennt, welches vor Rembrandt's Auftreten entstanden wäre. Alle Bilder, die man von Bramer kennt, zeigen eine Beeinflussung durch Rembrandt und deshalb ist es auch wieder richtig, ihn einen Nachahmer dieses Meisters zu nennen. Als solcher fand er wenig Gnade vor den Augen der neueren Kritik. Waagen (II. S. 119.) nennt ihn „einen der widerstrebensten unter Rembrandt's Nachfolgern, der dessen Kunstweise in völliger Ausartung zeigt." Burger (II. S. 187/8.) sagt von ihm, dass er von Rembrandt „nur den äusseren Schein der Erfindungen und Gestalten nachgeahmt habe, dass seine Gestalten nur Drahtpuppen seien, die von einer fremden Hand krampfhaft aufgezogen wären." Diese und ähnliche Urtheile gehen offenbar viel zu weit. Aber allerdings eine freie, selbständige und sichere Kraft zeigen die Werke Bramer's auch nicht.

Das hier vorliegende grosse Bild „*Simeon im Tempel*" dürfte eines der früheren Werke des Künstlers sein. Das Studium der Italiener klingt noch stark in demselben nach, die Bolognesen und Veronese lugen aus Köpfen, Stellungen und Farbentönen hervor; und dazu ist die ganze Licht- und Schattenbehandlung Rembrandtisch. Da dieses Gemälde den Dresdener Stücken von 1637 und 1638 (No. 1127/9.) sehr ähnelt, so dürfte es etwa auch um diese Zeit entstanden sein.

Später scheint Bramer zu tieferen und selbst schwarzen Schatten, zu prächtigen glanzvollen Farben und zu einer naturalistischen Zeichnung übergegangen zu sein, wie der, hier weiter vorliegende, in seiner Art höchst ausgezeichnete „*Jesus unter den Schriftgelehrten*" von 164 . (No. 513.) darthut.

Ein drittes Bild, eine „*Beschneidung*" (No. 512.), welches das Gegenstück zu dem letztgenannten Gemälde ist und mit

diesem 1738 erworben war, ist leider durch Beschädigungen sehr entstellt.

Adriaen Hanneman,
1601—1668/9.

No. 142. „*Familienbildniss, als musizirende Gesellschaft.*" Auf dem Notenblatte, welches die Dame links hält, liest man folgendes in Musik gesetzte Lied:

Proche d'un petit uisage
non guere loin de paris
A l'ombre uert bocage
en promenant Macloris etc.

Bez. l. etwas unter der halben Höhe:

Adr: Hanneman
F,

[2/3 der wirklichen Grösse.]

No. 143. „*Bildniss einer Dame in blauem Pelzmantel; Brustbild.*" — Auf der Rückseite von fremder Hand: „*Ma^lle Moboirer* (?) *Hanneman F.*"

No. 144. „*Bildniss einer Dame in weissem Kleide; Kniestück.*" — Bez. r. ziemlich unten:

An.° 1661.

Adr: Hanneman
F.

[1/3 der wirklichen Grösse.)

Cornelius de Bie (S. 412.) ist der erste, der Einiges über Hanneman berichtet. Nach ihm lebte er, als das „Guldencabinet" herausgegeben wurde (1661), im Haag, nachdem er vorher längere Zeit in England zugebracht hatte, und er malte Bildnisse, „die viel vor van Dyck angesehen wurden." Nach Sandrart (II. S. 321.) hat er sogar „den van Dyck zum Lehrmeister gehabt." Gool (I. S. 24/8.) berichtet dann, dass er 1610 oder 11 im Haag geboren und 1662 noch am Leben gewesen sei; er sagt, dass er nach Einigen ein Schüler des van Dyck, nach Andern des Jan van Ravesteyn gewesen sein soll. Zwischen 1653 und 1662 malte er die „*Allegorie auf den Frieden*" im Sitzungssaale der Staaten von Holland, und 1656 wurde er zum ersten Dekan des neuen Malerverbandes im Haag „Pictura" bestellt. (Vergl. C. Vosmaer in der Kunstkronijk 1865. S. 59. auch Archief v. n. kunstgesch. IV. S. 59.) Bei der älteren Lukasgilde im Haag war er im Oktober 1619 als „leerknecht by Antony (also nicht Jan) van Ravesteyn" eingeschrieben worden, und 1640 war er als Meister in dieselbe eingetreten. (Kunstkron. 1867. S. 82 und Archief. IV. S. 7. und III. S. 258.) Man wird deshalb zu der Frage veranlasst, ob dies letztere vor oder nach seinem Aufenthalte in England geschah. Da er aber nach Walpole (Anect. of painting II. S. 215.) sechszehn Jahre in England gelebt haben soll, und seine Anwesenheit im Haag für 1648, wo er drei Schüler annahm (Archief IV. S. 9.), für 1650, was sogleich nachgewiesen werden wird, und für 1653, 1656 und später, wie bemerkt und wie auch sonst ersichtlich (Archief IV. S. 59 ff.), beglaubigt ist, so muss er wohl schon vor 1640, also etwa seit 1623 oder 1624 in England gewesen sein. Hiernach aber ist es unmöglich, dass er erst 1610 oder 1611 geboren sei, vielmehr scheint die von Kramm (II. S. 637.) nach der Handschrift des Pieter Terwesten beigebrachte Jahreszahl 1601 der Wahrheit besser zu entsprechen. Er ist dann als junger Meister nach England gegangen, hat sich dort an van Dyck gelehnt und ist 1640 oder kurz vorher wieder nach dem Haag zurückgekehrt, wo er seitdem gelebt hat. Nach Walpole soll er 1680 gestorben sein, doch glaubte Kramm diese Angabe dahin berichtigen zu können, dass dies schon 1668 oder 1669, und zwar im Haag, geschehen sei. In der

That war Hanneman, wie aus den Büchern der „Pictura" ersichtlich ist, 1664 noch am Leben, während er 1671 als verstorben erwähnt wird. (Archief IV. S. 99, 100 und 98.)

Hinzuzufügen ist noch, dass der Meister, laut dem Befehlsbuche des Fürsten Friedrich Heinrich, am 22 Januar 1650, also bereits nach des letzteren Tode, für verschiedene Bildnisse, die er für die „Princesse royale", womit Marie, die Tochter Karl's I. von England und Gemahlin Wilhelm's II. von Oranien gemeint sein wird, gemacht hatte, 700 Gulden ausgezahlt erhielt. (Kunstkronijk 1861. S. 40.)

Die vorliegenden Bilder, welche schon bei Querfurth aufgeführt werden, gehören der späteren Zeit des Meisters an, wie die Jahreszahl 1661 auf No. 144 und die ganze Art der Auffassung, Zeichnung und Behandlung darthut. Sie zeigen auch, dass Adriaen Hanneman sich ganz ähnlich wie Pieter Lely (S. hier S. 120.) eng an A. van Dyck schloss, und dass er zuletzt als ein manieristischer Nachahmer dieses Meisters erscheint. Am unmittelbarsten lehnte er sich an die Bildnisse vornehmer englischer Frauen, die van Dyck gemalt und die P. van Gunst, G. Faithorne und andere gestochen haben. Die linke Hand der Dame im weissen Kleide, No. 144, z. B. ist genau nach derselben Hand auf A. van Dyck's *„Bildniss der Königin Marie von England"* von 1638 kopirt, doch vermisst man die gediegene Zeichnung und die natürliche Wahrheit. Dieselbe Beobachtung kann man auch an andern Theilen der Gemälde, wie etwa den Locken machen, die bei Hanneman ängstlich, oberflächlich und leblos erscheinen. Alle die hier vorgestellten Damen, bis auf die im blauen Pelzmantel, welche etwas abweicht, tragen Locken und auf der Stirne einen Kranz kleiner Löckchen; sie haben in den Ohren grosse Perlen und um den Hals Perlenketten, wie die englischen Frauen bei van Dyck. Neben dem starken Abfall im Naturgefühl steht Hanneman auch besonders in der Färbung, die flau und matt ist, seinem Vorbilde sehr nach.

In demselben genannten Jahre, 1661, malte Hanneman auch ein *„Bildniss des Prinzen Wilhelm Friedrich von Oranien"* (1613—1664), welches sich zu Weimar (No. 181.) befindet und dieselben künstlerischen Eigenschaften, wie die vorliegenden

Stücke besitzt. Der Meister kann zu dieser wenig erfreulichen Art erst später gelangt sein, denn diese Werke würden den Erfolg, den er in England gehabt haben muss, unerklärlich erscheinen lassen. Auch ist er auf dem „*Bildnisse des Jan de Witt*" von 1652 in Rotterdam (No. 78.) viel wahrer und tüchtiger; er folgt da im Allgemeinen der Art des Jan van Ravesteyn, doch verräth er auch einigen Rembrandt'schen Einfluss.

Rombout Troyen,
† 1650.

No. 566. „*Eine Höhle mit Bildsäulen und vielen Figuren.*" — Bez. fast r., am Felsen:

R Troyen

Was zunächst den Gegenstand der Darstellung angeht, so scheint es, dass man ihn als „Antrum Platonicum" aufzufassen hat, dessen Begriff aus dem Stiche Jan Saenredam's nach Cornelius von Haarlem (Bartsch. No. 39.) zu erkennen ist.

Hinsichtlich des Malers, R. Troyen, aber ist man auf die dürftige Nachricht Houbraken's (III. S. 53.) angewiesen, dass er „italienische Landschaften, baufällige Schlösser und Durchsichten von unterirdischen Höhlen darstellte, und zu Amsterdam, wo er alle Zeit gewohnt hatte, 1650 gestorben ist."

Das Bildchen, welches zum Vermächtniss der Frau von Reinike gehört, hat eigenthümlich feine Vorzüge der malerischen Behandlung, welche der in Rembrandt zur Vollendung gelangten Richtung der holländischen Schule entsprechen, während dagegen die Figuren noch etwas Alterthümliches, selbst an den Einfluss Dürer's noch Gemahnendes haben. Man könnte das Bild etwa zwischen 1610 und 1630 setzen.

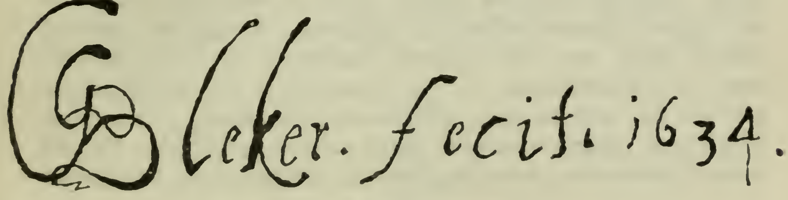
Etwas später erscheint ein anderes, erheblich grösseres Bild des Meisters, eine „*Landschaft mit dem kananäischen Weibe*", in der Universitäts-Sammlung zu Göttingen, die „R. Troyen fec." bezeichnet ist. Die Landschaft erinnert in Erfindung und Haltung stark an die grosse Landschaft Elsheimer's in hie-

siger Sammlung (No. 769.), doch sind die Ruinen noch phantastischer und die Schatten der vorherrschenden braunen Töne noch dunkler gehalten. Einige Figuren im Mittelgrunde stimmen mit denen des vorliegenden Bildchens überein, während die im Vordergrunde akademisch gehalten sind.

Ein drittes Werk, ein „*Coriolan*" vom Jahre 1632, wird bei Füssli (II. 3. S. 1954.) erwähnt.

Gerrit Claesz Bleker,
† 1656.

No. 509. „*Paulus und Barnabas in Lystra.*" — Bez. unten, ziemlich r.:



[1/2 der wirklichen Grösse.]

Bei Eberlein (IV. Cab. No. 3.) ist der Vorname des Meisters richtig mit Gerrit angegeben, aber er wurde durch Pape in Jan Caspar umgeändert, und er ist in dieser Umwandlung seither beibehalten worden. Einen Maler Jan Caspar Bleker scheint es aber gar nicht gegeben zu haben. Der Bruder des Gerrit, Jan und wie jener der Sohn des Claes, wird nicht als Maler genannt. (Willigen. S. 82.) Gerrit Bleker ist als Radirer bekannt; die Bezeichnungen seiner Blätter stimmen mit der des vorliegenden Bildes überein und ausserdem hat er dies Bild mit einigen Aenderungen im Jahre 1638 selbst in Kupfer geätzt (Bartsch. No. 5.). Es ist also kein Zweifel, dass die alte Benennung des Bildes die richtige war.

Dieser Gerrit Claesz Bleker war in Haarlem ansässig und ist daselbst am 8 Februar 1656 bestattet worden. (Willigen. S. 81/2.) Ueber den Bildungsgang desselben wird nichts über-

liefert. Doch erkennt man aus seinen Werken, dass er aus der akademischen Schule, unter Einfluss von Cornelius von Haarlem und Lastmann, hervorgegangen ist, und dass er später dem Vorbilde Rembrandt's nacheiferte. Für jene Thatsache ist das vorliegende Bild allein schon ein sehr deutlicher Beweis, wie man namentlich an den Mädchenfiguren links und an der Landschaft in der Mitte des Hintergrundes sieht; aber es zeigt auch einen sehr starken Mangel an Sinn für Schönheit und an Geschmack überhaupt. Die Wahl und Zusammenstellung der Farben, die Typen der Köpfe, und vor allem die beiden Apostelgestalten selbst, ihre Haltung, ihre Köpfe und ihre Gewänder, wie ihre untergeordnete Stelle im Bilde, bestätigen dies in schlagender Weise. An der geringeren Sicherheit, Abtönung und Stimmung der Malerei erkennt man auch, dass der Künstler gerade nicht zu den entschieden bevorzugten Talenten seiner Zeit gehörte. Vergleicht man mit diesem Bilde nun die erwähnte Radirung von 1638, so wird man eine Veränderung in der Anordnung, die gefälliger geworden ist, und in der malerischen Behandlung, die einheitlicher und ruhiger erscheint, nicht verkennen können. Die Art dieser Veränderung deutet aber auf den Einfluss Rembrandt's hin.

Claes Moyaert,
arbeitete etwa seit 1624 bis nach 1659.

No. 514. „*Die Berufung des Matthäus.*" — Bez. an der Stufe, l. vom Beine des auf derselben sitzenden Knaben mit dem Hunde:

C Moyaert fe
1659

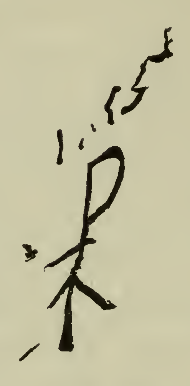
Dieses ausgezeichnete Gemälde, ohne Frage ein Hauptwerk der Rembrandt'schen Schule, gab in mehr als einer Hinsicht lange Zeit hindurch schwierige Räthsel auf. Schon die Erklärung des Gegenstandes hat sehr geschwankt. Zuerst einfach als eine „*Zollstube*" angesehen, wurde die Darstellung bei Eberlein (I. Gall. No. 79.) als „*Aegyptisches Kornhaus*" mit Joseph, der Korn vertheilen lässt, als Hauptfigur in der Mitte, gedeutet. Pape fasste anfangs den Gegenstand als „*Christus auf, wie er die Wechsler und Krämer aus dem Tempel verweist*," in der zweiten Ausgabe seines Verzeichnisses, von 1844, aber nannte er ihn die „*Abrufung des Matthäus*". Damit war endlich das Richtige erkannt, und ist diese Auffassung des Gemäldes seitdem auch nicht wieder angezweifelt oder bestritten worden.

Dann aber verursachten die Bezeichnungen des Bildes vielerlei Bedenken und mancherlei Vermuthungen. Lange Zeit ist das Zeichen, welches sich links auf dem Deckel des auf dem Tische liegenden Buches befindet:



für das des Meisters gehalten und von Denen, die das Bild für ein Werk Moyaert's hielten, als „Moyaert pinxit" gedeutet worden. Andere suchten noch andere Beziehungen, wie z. B. Vosmaer das Zeichen früher mit Pieter Molyn dem älteren in Verbindung brachte. (Rembrandt 1. Aufl. I. S. 165.) Dann aber fand man ein zweites Zeichen und zwar auf dem Deckel des vorn auf dem Kasten liegenden Buches; leider ist dasselbe

stark beschädigt, kaum zu erkennen und nicht zu deuten. Dies liess sich wahrnehmen:



Wie man dies Zeichen nun auch ergänzen und auffassen wollte, so liess es sich mit dem Namen des Nikolaes oder Claes Moyaert nicht in Verbindung bringen. Es entstand demnach von selbst die Frage, ob dieser Meister wirklich der Verfertiger des Bildes sei, und es ist über dieselbe viel nachgesonnen und viel gesprochen worden. Da aber Moyaert ein Künstler ist, von dem man nur einige wenige Werke kennt, und da diese wenigen Werke bei weitem nicht die Vollendung und Schönheit des vorliegenden Bildes erreichen, so waren die Meisten der Meinung, dass dasselbe nicht von ihm herrühren könne. Indessen wurde doch auch von Anderen, zu denen ich selbst gehörte, die Richtigkeit der überlieferten Benennung für wahrscheinlich gehalten.

Zunächst verdiente es doch Beachtung, dass das Bild im Jahre 1738 als Werk des „Nicolas Mojaart" erworben worden ist. Solche wenig bekannte Namen pflegen nicht gefälscht oder willkürlich gegeben zu werden, sondern echt zu sein, denn man fälscht und tauft immer nur auf Namen, die gangbar und ganz bekannt sind. Diese Erwägung erweckte durchaus Vertrauen in die Ueberlieferung. Ferner musste man, wenn man die wenigen bekannten und sicheren Gemälde des Moyaert übersieht, die Möglichkeit zugeben, dass er von dem künstlerischen Boden, der da zu erkennen ist, sich unter weiterem

Einflusse von Rembrandt schliesslich so entwickelt haben könne, um ein Bild, wie das vorliegende zu malen. Zwei Bilder im Haag, ein „*Silenenzug*" und „*Merkur und Herse*" (No. 93a und b.), beide vom Jahre 1624 und ein „*Bacchanal*" in Berlin (No. 699.) veranschaulichen die Anfänge des Meisters. Er zeigt sich da noch ganz vorrembrandtisch: seine Farben sind hell und ziemlich stumpf, doch ist dabei eine Neigung für Halbschatten und Andeutungen einer mehr koloristischen Behandlungsweise wahrzunehmen; das Fleisch bleibt aber hart mit grellen Lichtern und die Landschaft noch grünlich. Ein drittes Bild im Haag, ein „*Biblischer Vorgang*" (No. 93.) lässt eine bedeutende Weiterentwickelung erkennen; die Modellirung ist fleissig, die Abtönungen, besonders in der Kleidung eines stehenden Alten, zart. Etwas älter noch als dieses Bild dürfte das ziemlich grosse Gemälde „*die Wahl einer Braut*" im Museum zu Amsterdam (No. 237.) sein, das in der Auffassung an die Ueberlieferung des langen Pier erinnert und in der Behandlung noch recht hart ist. Ein zweites Gemälde in Amsterdam, die „*Regenten en Regentessen van het oude Mannen- en Vrouwengasthuis*" von 1640 im Rathhause daselbst (No. 80.), lehrt den Meister aber auf eine neue Weise kennen, unter Rembrandt's Einfluss und in bedeutender Weiterentwickelung. Dies Werk musste als ein Mittelglied zwischen jenen älteren sicheren Arbeiten Moyaert's und dem vorliegenden Gemälde in den Augen Derer, die das letztere diesem Meister zu lassen geneigt waren, anerkannt werden.

Ferner war zu berücksichtigen, dass Salomon Koninck, der ein Schüler des Nikolaes Moyaert war, mehrere Male denselben Gegenstand in einer sehr ähnlichen Weise gemalt hat. Eines dieser Bilder befindet sich in Berlin (No. 822.) und ein anderes, welches aus der Ruhl'schen Sammlung zu Köln stammt, im Museum daselbst (No. 652½.). Beide Bilder weichen unter einander und von dem vorliegenden in der Anordnung etwas ab, sind aber in der Behandlung und im Ton genau verwandt. Alle drei zeigen den Einfluss Rembrandt's, nach einer bestimmten Richtung hin entwickelt, und man darf annehmen, das Koninck seinerseits hierbei wieder den Anregungen seines Meisters gefolgt ist.

Wenn nach alle Diesem die Wahrscheinlichkeit, dass die überlieferte Benennung des Bildes die richtige sei, sehr gekräftigt wurde, so sind schliesslich alle Zweifel in Folge eines glücklichen Zufalles beseitigt worden. Herr Dr. A. de Vries, von der königl. Kupferstichsammlung in Amsterdam, der im September 1881 Studien im herzogl. Museum machte, glaubte vorn an der Stufe, links von dem Knaben mit dem Hunde, Ueberbleibsel einer Bezeichnung wahrzunehmen, von denen ein langes f besonders noch zu erkennen war. Spätere genaue Untersuchungen haben dieser Vermuthung Recht gegeben und die oben mitgetheilte Bezeichnung erkennen lassen. Somit ist denn das Hauptwerk des Meisters, welches ihn ausserordentlich glücklich und erfolgreich auf dem Boden der Rembrandt'schen Richtung zeigt, sicher gestellt, und damit der kunstgeschichtlichen Bedeutung desselben eine höhere und wichtigere Stufe angewiesen.

Der Entwurf zu dem vorliegenden Bilde befindet sich in der Sammlung der Königin von England zu Windsor. Er ist 0,35 m breit und 0,24 m hoch, und in Sepia oder Biester ausgeführt. Bei aller Leichtigkeit der Andeutung ist das Blatt ein Werk von grosser Originalität, besonders hinsichtlich der Zeichnung der Köpfe, deren Ausdruck schon sehr deutlich ist. Auch ist die ganze Licht- und Schattenvertheilung bereits bestimmt angegeben. Diese Zeichnung ist nicht benannt, doch wird man ihr nunmehr den ihr gebührenden Namen geben können.

Ferner besitzt das Süd-Kensington-Museum zu London in seiner Dyce'schen Sammlung eine Zeichnung in Röthel (No. 440.), die von einem mittelmässigen Künstler nach dem Bilde, mit einigen Aenderungen und Hinweglassungen, gemacht sein dürfte, doch ist die Licht- und Schattenvertheilung im allgemeinen ziemlich inne gehalten. Obwohl nun diese Zeichnung leidlich schlecht ist, ist sie doch als Arbeit des Gerbrand van den Eckhout aufgeführt. Der Gegenstand der Darstellung ist als „*Inneres eines Handelshauses*" verzeichnet. Eine Radirung dieser selben Darstellung, wie die Zeichnung sie zeigt, jedoch noch schwächer, namentlich viel härter in der Haltung von Licht und Schatten ausgeführt als diese, befindet

sich ebendaselbst (No. 2181.), doch ist weder Stecher noch Maler auf dem Blatte genannt.

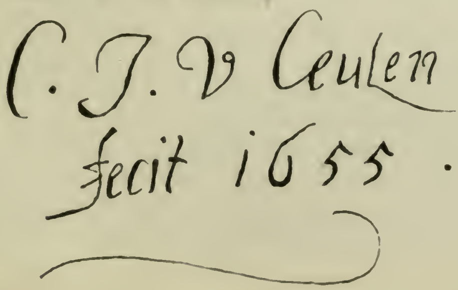
Die älteren Quellen bringen über die Lebensumstände des Meisters nichts. Was man hat ermitteln können, ist bei Vosmaer (Rembrandt etc. 2. Aufl. S. 468.) und bei van der Kellen (Peintre-grav. etc. I. S. 58 ff.) zusammengestellt; doch lässt sich noch hinzufügen, dass Moyaert auch in Italien gewesen sein muss, wie das die Ruinen und die Trachten einiger Figuren in seinen Radirungen bezeugen. Die Lebensdauer Moyaert's, welche bisher nach der Bezeichnung eines nicht mehr nachzuweisenden Bildes mit 1653 begrenzt wurde, wird nun nach der Jahreszahl des vorliegenden Gemäldes um 6 Jahre weitergeführt.

Cornelis Janszen van Ceulen,
† vor dem 15 August 1664.

No. 149. *„Männliches Bildniss; Brustbild."* — Bez. l. in der Mitte:

C. J. v Ceulen
fecit.
1655

No. 150. *„Weibliches Bildniss."* — Gegenstück zum vorigen. — Bez. r. in der Mitte:



No. 151. „*Männliches Bildniss; Brustbild.*" — Bez. l. oben:

A° 1640

Das in den Handbüchern sich findende Geburtsjahr des Cornelis Janszen van Ceulen, 1590, ist wieder eine Pilkington'sche Erfindung. Houbraken (II. S. 224.) seinerseits erklärte, dass er die „Geburtszeit nicht wisse." Sandrart (II. S. 319.) wiederum überliefert das Sterbejahr mit 1665, doch ist dies nicht ganz zutreffend, da Kramm (III. S. 798.) eine Utrechter Urkunde beibringt, welche unter dem „15 August 1664 die Wittwe des Malers Cornelis Jansz van Ceulen, in der Herrenstrasse u. s. w." nennt. Danach scheint auch die von Houbraken gebrachte Andeutung, dass er nicht zu Amsterdam, sondern zu Utrecht gewohnt habe und gestorben sei, sich zu beglaubigen. Spätestens von 1618 bis in den Oktober 1648, — vom 10ten ist sein Pass ausgestellt — lebte und wirkte Janszen als Hofmaler in England, wo er sich Janson und auch Jonson nannte. (Vertue-Walpole, Anecdotes etc. II. S. 7 ff.)

Die beiden ersten der vorliegenden Bilder wurden im Jahre 1741 erworben; sie sind in dem blass grünlichen Tone gehalten, den Janszen mit grosser Vorliebe anwendete. Auffällig und beachtenswerth ist es, dass man nicht selten weiblichen Bildnissen von der Hand des Cornelis Janszen begegnet, welche eine Aehnlichkeit mit der hier dargestellten Frau haben. Dahin gehören beispielsweise die „*Frau mit dem Fächer*" von 1651 in Dresden (No. 1213.), die „*Frau mit dem Schleier*" von 1656 in Rotterdam (No. 53.), das angebliche „*Bildniss der Maria Anna von Schürmann*" von 1660 in Lille (No. 110.), eine nicht weiter bezeichnete Frau in Utrecht (No. 46.), ein weibliches Bildniss in Köln, das neuerdings erworben wurde, u. a. m. Alle diese Frauen erinnern mehr oder weniger an gewisse Bildnisse der Königin Maria Henriette, der Gemahlin des unglücklichen Karl von England, namentlich an das Miniaturbild (No. 36.) im Cabinet voor Zeldzaamheiden im Haag. Es scheint also,

als ob Janszen nach seiner Rückkehr in die Niederlande seinen weiblichen Bildnissen oft einen gewissen Typus gegeben hat, der an die Züge seiner einstigen Herrin lebhaft erinnert. Auch seinen männlichen Bildnissen drückte er oft ein eigenthümliches Gepräge auf, namentlich dadurch, dass er die Gesichter, wenn möglich, etwas schmal zu halten suchte und die Augenbraunen etwas hoch setzte. Dadurch ergiebt sich auch zwischen ganz fremden Leuten eine gewisse typische Familienähnlichkeit, wie man sie z. B. auf dem Regentenstücke von 1647 im Haag (S. hier Bd. I. S. 155.) beobachten kann.

Die Herkunft des Bildes No. 151 ist nicht bekannt; es tritt zuerst in den Barthel'schen Katalogen auf. Obwohl also die Benennung desselben nicht weiter beglaubigt ist und werden kann, so dürfte dieselbe doch richtig sein, da mehrere Eigenthümlichkeiten der Behandlungsweise auf dieselbe Gewohnheit und dieselbe Hand hinweisen, wie die beiden andern, 15 Jahre jüngern Stücke. Uebrigens ist die Malerei mit seltener Leichtigkeit ausgeführt, die Farben sind überwiegend nur ganz dünn aufgetragen, der röthliche Malgrund ist auf eine äusserst geschickte Art zur Erzielung der Wirkungen mitbenutzt worden, und der ganze technische Vortrag erscheint sehr gewandt und fertig. Aehnlich reif erscheint der Vortrag auch bei den beiden andern Bildern, doch ist er viel ausgeführter und sorgfältiger.

IV.

Rembrandt.

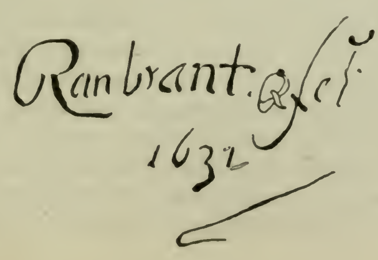
Rembrandt Harmensz. van Rijn,
1607—1669.

Der letzte Blasius'sche Katalog, vom Jahre 1868, führt unter Rembrandt's eigenem Namen 11 Bilder und unter der Bezeichnung „Schule von Rembrandt" noch weitere 4 auf. Von diesen 15 Bildern befanden sich ehedem in Salzdahlum 14. Die jetzige Nummer 137, „*ein alter Mann*" aus der „Schule von Rembrandt", hat sich wenigstens im Eberlein'schen Verzeichnisse nicht ermitteln lassen. Unter den danach verbleibenden 14 Stücken wurden 3 schon damals als Schulbilder, 10 als Werke des Meisters und 1, die jetzige No. 134, unter anderem Namen aufgeführt. Zu diesen 13 jetzt noch vorhandenen alten Rembrandt's kamen in Salzdahlum noch weitere 10 Stücke, so dass das Register des Eberlein'schen Kataloges im Ganzen 23 Rembrandt's nachweist. Von diesen, sonach jetzt fehlenden 10 Stücken ist die „*Bekränzung eines Siegers*" (II. Kab. No. 26.) als ein Werk des Ferdinand Bol erkannt und unter diesem Namen noch vorhanden (No. 528.). Von den übrigen 9 Bildern werden 3 von Eberlein selbst als Schulbilder näher bestimmt, nämlich „*ein Mannskopf*" (I. Gal. No. 147.), „*ein Frauenskopf*" (II. Cab. No. 92.) und eine „*Dar-*

stellung Christi im Tempel" (VII. Cab. No. 83.). Zwei andere dieser Stücke, nämlich „*David vor Saul*" (I. Gal. No. 16.) und „*der Engel bei Tobias*" (II. Cab. No. 91.), werden in dem handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 als Kopien und sogar als schlechte bezeichnet. Der Verlust dieser 5 Stücke dürfte also nicht sehr schwer wiegen. Auch zwei nicht näher zu bestimmende „*alte Köpfe mit Bart*" (II. Cab. No. 104 und III. Cab. No. 32.) werden nicht allzu hoch anzuschlagen sein. Zur Beurtheilung eines weiteren Bildes „*ein Mann in orientalischer Kleidung bis auf den halben Leib*" (I. Gal. No. 127.) fehlt es an allem Anhalte. Das letzte dieser jetzt fehlenden Stücke ist vielleicht von Belang gewesen, da es nach den Angaben des Eberlein'schen wie des handschriftlichen Verzeichnisses ein „*Selbstbildniss*" des Meisters (I. Gal. No. 53.) gewesen ist, 2 Fuss breit und 2 Fuss 7 Zoll hoch, und zwar aus seiner ersten Epoche, also etwa aus der Zeit zwischen 1630 bis gegen 1640 hin. Auf welche Weise dies Bild abhanden gekommen ist, lässt sich nicht ersehen. Es befand sich jedoch nicht unter den Gemälden, die im Herbst 1806 geflüchtet werden sollten, aber von den Franzosen abgefangen und im Februar 1807 nach Paris geschickt wurden; überhaupt scheint es nicht nach Paris geschafft worden zu sein. Hieraus könnte man schliesssn, dass sein künstlerischer Werth nicht besonders hoch angeschlagen wurde und dass es vermuthlich in Salzdahlum 1810 oder in Braunschweig 1811 mitversteigert worden ist.

Ich stelle nun die 11 gegenwärtig unter Rembrandt's eigenem Namen geführten Bilder der Gallerie wie folgt zusammen.

No. 131. „*Bildniss eines Unbekannten.*" — Bez. r. in der Mitte:



No. 132. *„Bildniss der Gattin dieses Unbekannten."* — Bez. r. in der Mitte:

Rembrandt · f.
· 1633 ·

Gegenstücke im Oval; Brustbilder.

In allen Verzeichnissen seit 1744 werden diese beiden Gemälde als die *„Bildnisse des Hugo Grotius und dessen Frau"* ausgegeben, und nur in der Querfurt'schen Beschreibung von Salzdahlum findet man sie als *„zwei sehr schöne Portraits"* ohne weitere Benennung aufgeführt. Zu dieser alten Auffassung, welche also in den beiden Stücken lediglich Bildnisse von Unbekannten erblickt, wird man zurückkehren müssen; denn die Benennung derselben mit dem Namen des Hugo Grotius und dessen Gattin ist gänzlich unhaltbar. Hugo Grotius war 1631 volle 48 Jahre alt, wogegen der hier Dargestellte jünger erscheint; auch weicht die Gesichtsbildung des Letzteren ganz und gar von der des Grotius ab. Von diesem grossen Gelehrten besitzt man zahlreiche Bildnisse, von denen verschiedene auch in Kupfer gestochen sind; am hervorragendsten unter denselben dürfte das ausgezeichnete Gemälde von Rubens im Palazzo Pitti zu Florenz (No. 85.) erscheinen, wo dieser sich selbst, seinen Bruder Philipp, Justus Lipsius und Hugo Grotius gemeinschaftlich dargestellt hat. Das Studium, nach welchem auf diesem Gemälde das Bildniss des Letzteren gearbeitet ist, befindet sich in der Aremberg'schen Sammlung zu Brüssel (No. 92.). Alle, unter einander durchaus übereinstimmenden Bildnisse des Grotius zeigen einen völlig anderen Menschen als den hier dargestellten, und man muss die Benennung des Letzteren als Hugo Grotius ganz unbedingt aufgeben. Als Zeugen von Gewicht für diese Behauptung führe ich übrigens noch W. Burger (Trésors d'art en Angleterre.

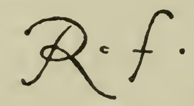
S. 467.) und C. Vosmaer (Rembrandt, sa vie et ses oeuvres. 2. Aufl. S. 489.) an.

Hinsichtlich der Bezeichnung auf dem männlichen Bildnisse walten einige Bedenken ob. Dieselbe erscheint als „Rembrandt fct. 1631" oder 1637, für welche letztere Lesart sich mancherlei, namentlich auch die Uebereinstimmung der anscheinenden 7 mit derselben Ziffer auf einigen Radirungen des Meisters, z. B. den Blättern bei Bartsch No. 30 und 368, geltend machen liesse. Aber bei genauester Untersuchung zeigt sich, dass unter dieser Inschrift schon eine andere gestanden hat, deren Ueberbleibsel in einem schwachen blaugrünlichen Ton sich darstellen. Die deutlichsten und also auch die wichtigsten dieser Ueberbleibsel sind ein R, welches in dem Raume zwischen dem t am Ende des Namens und dem f von fecit steht, sowie ein Zeichen, welches unter der letzten 1 der Jahreszahl steht und einer flüchtig gemachten 2 ähnelt. Von diesem Zeichen treten besonders die beiden kleinen Horizontalstriche hervor, die sich rechts unten und noch mehr links oben der 1 ansetzen, wodurch eben unter Umständen, namentlich bei schwächerem Lichte, diese 1 wie eine 7 sich darstellt. Vosmaer las dieses Zeichen als eine 2 und er glaubte, dass diese 2 der ursprünglichen 1 aufgesetzt sei; wenigstens dürfte der Ausdruck „signé . . . 1631, avec le chiffre 1632 superposé" kaum anders zu verstehen sein. Ich bin aber zweifelhaft, ob dieses Zeichen jemals eine 2 habe vorstellen sollen, wie denn überhaupt jene Ueberbleibsel sich einer brauchbaren Erklärung durchaus entziehen. Welche Umstände, äusserliche, technische oder welche sonst, obgewaltet und dahin geführt haben, dass eine frühere Bezeichnung des Bildes beseitigt und durch eine zweite überdeckt worden ist, kann Niemand heute mit Sicherheit sagen. Möglich oder wahrscheinlich vielleicht könnte es sein, dass eine erste mit einer helleren Farbe aufgesetzte Bezeichnung zu matt erschienen sei, oder dass sie einen Schreibfehler enthalten habe, dass sie weggenommen, aber später durch die zweite Bezeichnung zum Theil wieder durchgewachsen sei; man hätte es also mit einem sogenannten Pentimento zu thun. Wie dem nun aber immer auch sein möge, die zweite Bezeichnung ist mit einem dünnen

Pinsel und mit dünner Farbe, mit einer Sicherheit und Schnelligkeit hingesetzt, dass sie alle Wahrzeichen der Echtheit trägt, man könnte beinahe sagen, dass sie die Hand des geistreichen und gewandten Malers verräth; wie das auch die Bezeichnung des anderen Bildes in gleichem, ja vielleicht noch höherem Masse thut. Dass auf dem Bilde No. 132 der Name Rembrandt, so wie wir ihn zu thun pflegen mit d geschrieben ist, auf No. 131 aber ohne d, ist ohne Erheblichkeit, da beide Formen in den Originalbezeichnungen vorkommen. Die Form „Rembrant" findet sich z. B. auf der „*Anatomie*" vom Jahre 1632 und der „*Susanna*" vom Jahre 1637 im Haag (No. 115 und 116.).

Die vorstehenden beiden Gemälde geben eine klare Vorstellung und einen deutlichen Begriff von der Auffassung, Malart und Behandlungsweise Rembrandt's in dessen erster Epoche, deren Hauptdenkmal die eben genannte „*Anatomie*" ist. Da diese im Jahre 1632 gemalt wurde, steht sie mitten inne zwischen diesen beiden Werken von 1631 und 1633.

No. 519. „*Ein Philosoph.*" — Bez. l. unten:

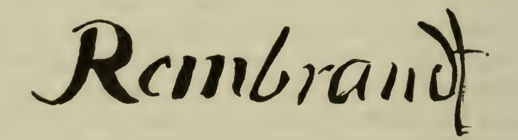


Vosmaer hatte in der ersten Ausgabe seines Rembrandt-Buches von 1863 (S. 470.) dies Bild in die Zeit zwischen 1640 und 1645 gesetzt. W. Bode jedoch in einem Aufsatze „Zur Rembrandt-Literatur" (Zeischrift f. bild. Kunst. 1870. S. 175.) behauptete, dass das Bild eine „leider sehr beschädigte Bezeichnung und Datirung" trage, „die er 1633 gelesen habe". In dem unter Mitwirkung von W. Burger und W. Bode bearbeiteten Texte zu den Unger'schen Radirungen (S. 30.), wurde ebenfalls von einer Bezeichnung gesprochen, „welche — wie es scheint — das Monogramm und die Jahreszahl 1633 giebt." Daraufhin hat Vosmaer in der zweiten Ausgabe seines Werkes von 1877 (S. 498.) das Bild in das Jahr 1633 gesetzt, indem er bemerkte: „Signé du monogramme et de la date 1633". Nun

befinden sich in der That, wie durch die genauesten Untersuchungen festgestellt wurde, in der linken unteren Ecke des Gemäldes die Buchstaben R. f. und noch weiter nach unten und der Ecke näher Ueberbleibsel von Zahlen, von denen man eine 39 erkennen kann. Jene beiden Buchstaben aber sind mit schwarzer Farbe ganz dünn, diese Ziffern sind mit weisser und pastos geschrieben; jene sind unzweifelhaft eine künstlerische Bezeichnung, diese sind die Ueberbleibsel einer alten Inventarbezeichnung, die sich noch auf vielen Bildern der Salzdahlumer Sammlung an derselben Stelle findet. Von einer zu jener künstlerischen Bezeichnung gehörigen Jahreszahl war nichts zu entdecken. Es bleibt also das sogenannte „Monogramm", jene beiden Buchstaben R. f., übrig, die jedenfalls „Rembrandt fecit" gelesen werden sollen. Aber diese beiden Buchstaben sind in dieser Form gar nicht das Monogramm Rembrandt's: nirgends finden sie sich auf seinen Werken, — Gemälden, Zeichnungen oder Radirungen. Nur ein Mal kommen sie ausserdem noch vor, und zwar auf einem Kupferstiche in 4° von unbekannter Hand „nach einer Zeichnung Rembrandt's"; sie sind in Nagler's „Monogrammisten" IV. No. 3509 abgebildet, und es ist daselbst zur Erläuterung hinzugefügt: „Das Blatt stellt einen Mann vor, der in einem Lehnstuhle an einem Tische sitzt; er stützt den Kopf auf die Hand und liest bei Lampenschein in einem Buche." Diese Beschreibung des Stiches, den ich leider nicht kenne, stimmt bis auf den „Lampenschein" mit dem vorliegenden Bilde überein. Und da nun eben beide Werke dasselbe, sonst nirgends vorkommende Monogramm tragen, so dürfte eine Beziehung zwischen denselben anzunehmen sein. Daraus aber müsste sich für das Bild der Schluss ergeben, dass es, wenn nicht gar nach diesem Stiche, so doch nach jener Zeichnung Rembrandt's gemalt sei und zwar von einem fremden Künstler, der entweder eine und dieselbe Person mit jenem Stecher war oder von dem Stiche doch das Monogramm übernahm. Doch liesse sich auch folgern, dass zuerst das Bild nach jener Zeichnung gemalt, und dann nach dem Bilde, mit gewissen Aenderungen, der Stich gefertigt sei. Freilich lässt sich etwas Bestimmtes erst sagen, wenn man den Stich vor Augen hat.

Aber schon jetzt muss man sich die Frage vorlegen, ob das Gemälde an und für sich Anhalte bietet, um an dessen Echtheit zu zweifeln. Und da muss ich allerdings gestehen, dass das Bild mir stets bedenklich vorgekommen ist. Die sehr grosse Flauheit im Gegensatze von Licht und Schatten, die Schwere der Halbschatten im Gesichte und unter der linken Hand, der schwere nicht genugsam belebte grünliche Ton[1]), der Mangel feinerer Durchgeistigung im Ausdrucke und andere Züge oder Eigenschaften haben mich dazu veranlasst. Auch andere Kunstfreunde waren und sind der gleichen Ansicht. Ich will statt vieler nur Einen anführen, dessen Zeugniss zufällig ein urkundliches ist. Der verstorbene Waagen hatte in seinem Handexemplare des Kataloges der herzoglichen Gallerie, welches sich in der Bibliothek des Kunstvereins zu Leipzig befindet, bei diesem Bilde die Randbemerkung gemacht: „Gute Schule". Und Waagen's Urtheil darf gerade in Bezug auf Rembrandt, den er genau verstand und vorzüglich kannte, eine besondere Achtung beanspruchen. Auch darf ich hinzufügen, dass das Bild in der Zeit, wo es in Paris war, nicht Rembrandt sondern Fabritius genannt wurde, was, abgesehen von dem letzteren Namen, jedenfalls bezeugt, dass man es dort, wo so viele Werke Rembrandt's versammelt waren, nicht für ein echtes Bild des Meisters hielt. W. Bode allerdings scheint das Bild fortdauernd für ein echtes Werk Rembrandt's zu halten. (Berggruen, die graph. Künste. III. S. 64.)

No. 516. „*Die Grablegung Christi.*" — Bez. unten an der Winde:



---

[1]) In Bezug auf diesen grünlichen Ton vergl. W. Bode's und Alfr. v. Wurzbach's Erörterungen in der „Zeitsch. f. bild. Kunst" Bd. XI. (1876) S. 125 und 222.

Rembrandt hatte etwa seit dem Jahre 1633 eine Reihe von Bildern aus dem „*Leben Jesu*" für den Statthalter Fürsten Friedrich Heinrich von Oranien gemalt, von denen 6 in die Gallerie zu Düsseldorf und von da in die Pinakothek zu München (No. 847—852.) gelangten, wo sie sich noch jetzt befinden (Vosmaer, 2. Aufl. S. 200.), während ein siebentes, die „*Beschneidung*", verschollen ist. Unter jenen sechsen ist auch eine „*Grablegung*" enthalten. Dies letztere Gemälde ist in die Zeit zwischen 1636 und 1639 zu setzen und von Rembrandt, nach seinen eigenen Worten „mit vieler Sorgfalt in langer Zeit" gearbeitet. (Vosmaer, 2. Aufl. S. 167 und 519.) Eine Wiederholung desselben ist das vorliegende Bild. Ausserdem befinden sich noch zwei Exemplare in Dresden, von denen jedoch das eine (No. 1233.) nur ein mässiges Machwerk ist, so dass nur das zweite (No. 1224.) für die gegenwärtige Untersuchung in Betracht zu ziehen ist. Das Verhältniss dieser drei Darstellungen desselben Gegenstandes, die alle drei, sobald man jede für sich allein nimmt, entschiedene Vorzüge zeigen, wird daher möglichst zu klären sein.

Vorweg wird man anerkennen müssen, dass das Münchener Bild die Grundlage der ganzen Untersuchung abgeben muss, und dass es sich lediglich um die Frage handeln kann: sind die Wiederholungen in Dresden und Braunschweig, — beide oder nur eine und dann welche — Original-Wiederholungen oder Kopien?

Fassen wir zunächst das Münchener Bild in's Auge. Die gesammte Behandlung ist sehr breit, aber das Bild ist nicht eine „Skizze", wie der Pinakothekkatalog behauptet, sondern eine fertige Arbeit; Alles ist schon sehr klar ausgesprochen, namentlich sind die Köpfe sehr durchgeistigt. Die Farbenhaltung ist bei weitem weniger gelb als bei dem hiesigen und auch dem Dresdener Bilde, ja sie hat den eigentlichen Goldton garnicht; der Himmel rechts oben hat sogar einen blauen Grundton. Das Münchener Bild, ebenso wie die übrigen zur Folge gehörigen, hat leider einen allzustarken Glanz, und es hängt allzusehr im flachen Streiflichte, als dass man in den Schatten und Tiefen, besonders links unten und rechts in der Mitte, die sehr schwarz sind, noch etwas deutlich wahrnehmen könnte.

Doch erkennt man immerhin noch Formen und Gestalten, namentlich sieht man links unten, wo hier die Winde liegt, einen Korb und Spaten. Die Baldachinverzierung links oben aber ist viel klarer als hier. Man überzeugt sich hierdurch, dass in Einzelnheiten, wie auch in der Gesammterscheinung nach Ton und Farbe und endlich in der technischen Behandlung starke Abweichungen des hiesigen Bildes von dem Münchener vorliegen, aber man muss zugeben, dass diese sämmtlich nicht der Art sind, um die Möglichkeit der Urheberschaft Rembrandt's in Bezug auf das hiesige Bild auszuschliessen. Ein Umstand jedoch fällt zu Ungunsten des letzteren in die Waage und leider ist dies ein Umstand, über welchen sich nicht wohl reden lässt, ohne dass man die beiden Gemälde neben einander vergleichend vor Augen hätte, ein Umstand, der in den feinsten Zügen der Kunst beruht und der in der geistigen Durchdringung aller Theile der stofflichen Darstellung besteht. Und nun lässt sich nicht leugnen, dass gegen die tiefe und volle Durchgeistigung des Münchener Bildes das hiesige doch nicht unerheblich zurücksteht. Ich bin wesentlich hierdurch in der Ueberzeugung bestärkt worden, dass das hiesige Bild kein Original von des Meisters eigener, sondern eine Wiederholung von anderer Hand ist.

Diese Ueberzeugung wird durch anderweitige Umstände noch weiter gestützt. Zunächst darf an die „*Anbetung der Hirten*" vom Jahre 1646 in der National-Gallerie zu London (No. 47.) erinnert werden, die in Bezug auf allgemeine Behandlung der hiesigen Grablegung ähnelt, wenn sie auch etwas breiter und mehr skizzenhaft gehalten ist. Ginge man also nur nach äusseren Dingen, so müsste man aus dieser Uebereinstimmung auf die Echtheit auch des hiesigen Bildes schliessen. Aber das allein entscheidet nicht. Das Londoner Bild ist selbst in skizzenhaften Andeutungen und unfertigen Sachen voll von Geist und Bestimmtheit, und ganz besonders sind die Köpfe reich an Inhalt, Ausdruck und Seele. Die höhere Geistigkeit des Londoner Bildes bei ähnlicher allgemeiner Behandlung muss daher gerade die Unechtheit des hiesigen Gemäldes bestätigen. Denn die Behandlungsweise

lässt sich nachahmen, was sich aber nicht nachmachen lässt, das ist der volle urechte Geist des Meisters.

Ein ähnliches Ergebniss bietet ferner aber auch eine Vergleichung mit dem Dresdener Exemplare. Auch dies erscheint durchgeistigter: die Empfindung ist inniger und unmittelbarer ausgedrückt, der ganze Vortrag überhaupt geistreicher. Aber auch sicherer in technischer Hinsicht erscheint dieser Vortrag, und in der Behandlung ist er breiter; Theile des hiesigen Bildes, namentlich der Oberkörper Christi mit dem Leintuch, fallen in dieser Hinsicht ganz besonders gegen das Dresdener ab, indem sie einen Mangel an Modellirung und Schattenbehandlung, eine Aengstlichkeit der Zeichnung und Pinselführung verrathen. So besitzt denn das Dresdener Bild in seiner Gesammterscheinung die Eigenschaft einer grösseren Echtheit. Dieselben Stellen wie auf dem Münchener Bilde, rechts in der Mitte und links unten, sind auch dort sehr gedunkelt, so dass man im Vordergrunde kaum etwas bestimmt, namentlich die Winde mit dem Stricke nicht, erkennt. Der Goldton in der Luft wie in der Hauptgruppe hat etwas sehr Gediegenes. Aus diesen Vorzügen des Dresdener Bildes folgt jedoch nun noch nicht, dass dasselbe eine Originalarbeit Rembrandt's sei, vielmehr muss man anerkennen, dass es doch immerhin hinter dem Münchener Bilde zurücksteht. Auch fällt die Thatsache, dass die Bezeichnung des Gemäldes recht verdächtig und erneuert aussieht, doch sehr in's Gewicht.

Ist aber das Dresdener Exemplar kein Original, so ist es das hiesige erst recht nicht. Und man wird deshalb mit um so vorurtheilsfreierem Blicke die Bezeichnung auch dieses letzteren betrachten können. Man wird dann bemerken, dass dieselbe ohne Zweifel von fremder Hand gemacht ist, denn die technische Erscheinung ist schwer und ängstlich und die letzten Buchstaben „and f" sind derartig ungenau gestaltet, dass man nur mit grosser Mühe sie zusammenbringt. Von der echten, wohl bekannten Schreibweise Rembrandt's ist hier nichts zu entdecken.

Diese Ansicht, dass das hiesige Bild eine Wiederholung von fremder Hand sei, machte sich schon nach 1806 zu Paris, wohin dasselbe geschleppt war, geltend. Wir finden es bei

Filhol (Gal. du mus. Napol. X. No. 669.) abgebildet und der begleitende Text hebt hervor, dass das Bild von einem entfernten Standpunkte aus durchaus als ein Original erscheine, dass es aber von nahe besehen, die Weichheit und Durchsichtigkeit des Rembrandt'schen Vortrages (la touche beurrée) vermissen lasse. Dies ist eine im allgemeinen ganz richtige Beobachtung, und auch darin spricht sich ein richtiges Gefühl aus, dass das Bild danach als ein Werk Dietrich's ausgegeben wurde. Nur hatte der Verfasser dieses Textes übersehen, dass das Bild im Jahre 1712, wo Dietrich das Licht dieser Welt erblickte, bereits sicher und wohlbehalten in Salzdahlum hing.

Zu bemerken dürfte noch sein, dass auch Vosmaer (2. Aufl. S. 167.), W. Bode (Zeitschr. f. b. Kunst. V. S. 240. und Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, III. S. 191.) und Andere das hiesige Bild ohne Bedenken eine Kopie nennen, das Dresdener Exemplar dagegen theils mit Sicherheit, theils nur vielleicht für eine Wiederholung halten, an welche der Meister selbst die letzte Hand gelegt habe. John Smith (Catalogue rais. No. 99.) und der Text zu den Radirungen Unger's (S. 31.) nehmen das Dresdener Bild als Originalwerk, und selbst auch Vosmaer lässt in einer Anmerkung (S. 167.) dieser Ansicht Raum, indem er sagt, dass „es vielleicht die Skizze sei, welche in Rembrandt's Inventar erwähnt wird." Wir haben keine Veranlassung, die Frage hinsichtlich des Dresdener Bildes an diesem Orte abschliessend zu behandeln, wir begnügen uns vielmehr, hervorzuheben, dass die Ansichten dahin übereinkommen, das Dresdener Bild für besser als das hiesige und das letztere für eine Kopie zu halten.

Wer aber kann der Maler derselben sein? Darüber wird man allerdings so leicht nicht zu einer wohl begründeten Meinung gelangen können, denn entscheidende Charakterzüge, die mit Sicherheit auf einen bestimmten Schüler Rembrandt's hindeuten, besitzt es nicht. Dass es von Eeckhout herrühre, wie Einige glauben möchten, liesse sich wohl vertheidigen. Auch dürfte an Salomon Koninck zu denken sein, dessen *„Berufung des Matthäus"* in Berlin (No. 822.) zum Beispiel dem vorliegenden Bilde in manchen Stücken, besonders

auch in der Behandlung der Köpfe verwandt ist. Auch ähnelt eine „*Anbetung der Könige*" im Haag (No. 32.) in der ganzen Behandlung dem hiesigen Gemälde, die allerdings unter Eeckhout's Namen geht, aber, wie der Katalog selbst berichtet, mehrfach dem Salomon Koninck zugetheilt wird. Jedoch sind diese Anhaltspunkte noch viel zu schwach, um bestimmte Fingerzeige darzubieten. Immerhin aber möchte man beachten, dass die Namen Eeckhout's und Salomon Koninck's hier durcheinander spielen, und dass es deshalb sehr schwierig und bedenklich sein dürfte, dem einen von beiden das Bild mit Bestimmtheit zuzueignen. Ganz sicher erscheint nur, dass es eine alte Schulkopie ist.

No. 517. „*Die Beschneidung Christi.*" — Bez. in der Mitte an der Stufe:

Rembra

Auch dies Bild befand sich in Salzdahlum als ein unbezweifeltes Werk Rembrandt's, und erst in Caen, wohin es durch die Franzosen weggeführt worden war, wurde diese Benennung aufgegeben. Man beging aber bei der neuen Benennung denselben Irrthum, wie beim vorhergehenden Gemälde, indem man es dem Dietrich zuschrieb, vor dessen Geburt doch das Bild nachweislich schon vorhanden war. Man lieferte dadurch ein warnendes Beispiel leichtfertiger Bildertaufen. Immerhin aber war nunmehr die Meinung von der Echtheit des Bildes erschüttert, und so findet man denn auch in den Pape'schen Katalogen dem Namen Rembrandt's ein Fragezeichen mit dem Zusatze „vermuthlich van den Eekhout" beigefügt. Der erste Barthel'sche Katalog behielt diese Benennung bei, der zweite jedoch und die beiden Blasius'schen Verzeichnisse führen das Bild wieder als Rembrandt'sches Original auf. Indess dürfte die Echtheit doch nicht zu halten sein, indem dies Werk in noch höherem Maasse als das vorhergehende eine fremde Hand und einen geringeren Geist deutlich zu erkennen

giebt. Ich glaube mir die Darlegung der Gründe im einzelnen ersparen zu können, da in der That die ganze Erscheinung des Gemäldes, so zu sagen augenfällig den Gedanken an Rembrandt's Urheberschaft ausschliesst. Jedoch gilt dies eben nur von der Erscheinung, der Vortragsweise, der Ausführung, denn die Komposition dürfte von dem Meister selbst herrühren.

Im Jahre 1646 lieferte nämlich Rembrandt dem Statthalter Friedrich Heinrich zu der vorhin erwähnten Folge von Darstellungen aus dem Leben Jesu zwei weitere, eine „*Anbetung der Hirten*" und eine „*Beschneidung*". Der Fürst besass nunmehr 7 derartige Bilder, alle von derselben Grösse und oben gerundet. Sechs von denselben sind, wie bemerkt, in die Pinakothek zu München übergegangen, das siebente aber, die „*Beschneidung*", ist verschollen. (Vosmaer, S. 265. 266.) Da nun die hiesige „*Grablegung*" dieser Folge angehört, und die „*Beschneidung*" deren Gegenstück und oben ebenfalls gerundet ist, so dürfte der Schluss berechtigt sein, dass auch diese Darstellung zu jener Folge gehört. Wir besässen also die Komposition des in München fehlenden siebenten Bildes in dem vorliegenden Gemälde. Aeusserlich betrachtet, läge vielleicht die Vermuthung nahe, dass eben dies Gemälde nun auch das verschollene Original selbst sei; allein auch abgesehen von der fremden Erscheinungsweise ist die Bezeichnung des Bildes mit Rembrandt's Namen, dessen letzte Buchstaben im Dunkel verschwinden, durchaus verdächtig und verrätherisch. Zwar ist der lesbare Theil des Namens klar und ziemlich deutlich hingeschrieben, aber mit einer grossen Aengstlichkeit. Während die Bezeichnung auf der No. 516 flau erscheint, hat diese beinahe etwas Gekünsteltes. Bei beiden Bildern ist mit dem Gegenstande auch die Bezeichnung kopirt worden, und in beiden Hinsichten erkennt man deutlich die fremde, nachahmende Hand, die der Hand des Meisters an Sicherheit und Geist nachsteht. Was aber die Person des Kopisten des vorliegenden Stückes betrifft, so scheint die ältere Hindeutung auf Gerbrand van den Eekhout sich in einer ganz zutreffenden Richtung zu bewegen. Manches Werk dieses Meisters entspricht in der Behandlung unserm Gemälde, namentlich steht z. B. die

„*Ehebrecherin vor Christus*" in Amsterdam (No. 84.) demselben in dieser Beziehung nahe.

Die Haltung des sitzenden Priesters mit dem weiten, über den Stuhl liegenden Mantel wie die des stehenden mit dem Hirtenstabe entsprechen den bezüglichen Figuren in Rembrandt's seltener Radirung der „*Darstellung im Tempel*" (Bartsch. No. 50.).

No. 518. „*Christus und Magdalena.*" *(Noli me tangere.)* — Bez. fast unten, r. in der Ecke:

Rembrandt. f. 1651

Die letzte Ziffer der Jahreszahl liegt auf der etwas über den Blendrahmen umgekanteten Leinewand, doch hat sie sich deutlich erkennen lassen. Damit ist dieses ganz ausgezeichnete Werk kunstgeschichtlich nach allen Richtungen hin bestimmt. Denselben Gegenstand hatte Rembrandt bereits 1638 in anderer Auffassung behandelt. Die ganze Anlage ist in diesem früheren Gemälde, welches sich im Buckingham-Palaste zu London befindet, eine andere, und insbesondere weicht der Ausdruck der Magdalena, in dem ein gewisser Schreck sich spiegelt, von dem auf dem hiesigen Gemälde ab; übrigens besitzt das Londoner Bild eine wunderbare Vollendung der Beleuchtung und des Helldunkels. In dem hiesigen Bilde dagegen ist das „Noli me tangere" aufs Glücklichste ausgesprochen, und in der Magdalena drückt sich die gläubigste Verehrung des Herrn aus. Die malerische Behandlung besonders der ungemein vollendeten Halbschatten auf der Brust Jesu und auf dem Gesichte der Magdalena zeigt Rembrandt's Meisterhand in grösster Vollkommenheit.

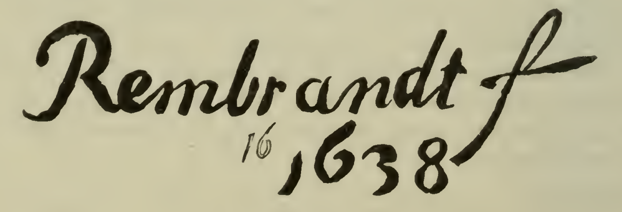
No. 688. „*Gewitterlandschaft.*" — Bez. r. unten:

Rembrandt f.

Bei diesem Meisterwerke, das in gleich hohem Maasse eine tiefe dichterische Stimmung ausdrückt und eine ausserordentlich

geniale Vortragsweise zeigt, handelt es sich hauptsächlich darum, ihm die richtige Stelle in der Chronologie von Rembrandt's Werken anzuweisen. Vosmaer (II. Aufl. S. 556.) hat das Bild unter die Werke des Jahres 1656 aufgenommen, doch versteht es sich von selbst, dass bei einem Werke Rembrandt's, welches keine Jahreszahl trägt, solche Angabe immer nur annähernd und im allgemeinen die Entstehungszeit bezeichnen soll. Vosmaer stützt seine Bestimmung ohne Zweifel auf die ziemlich breite Behandlung und den Charakter der Töne, die das Mittel eigentlicher Farbenbehandlung und Farbenwirkung fast ganz aufgegeben haben. Sehr verwandt jedoch mit diesem kostbaren Werke ist die herrliche Landschaft in Kassel, die von Vosmaer selbst in die Zeit zwischen 1643 und 1650 gesetzt wird, und ferner der landschaftliche Theil der unter der vorigen Nummer erwähnten „*Magdalena*" vom Jahre 1638 im Buckingham-Palast, sowohl in Hinsicht von Farbe und Ton wie von Beleuchtung. Es ergiebt sich also ein Zeitraum von beinahe 20 Jahren, in welchem das Bild gemalt sein könnte, und es muss weiteren vergleichenden Beobachtungen vorbehalten bleiben, zu bestimmteren Angaben zu gelangen. Ich für mein Theil neige mich zu der Ansicht, dass das Werk um die Mitte der vierziger Jahre entstanden sein dürfte.

No. 133. „*Ein Krieger mit Harnisch, Helm und Schwert; Brustbild.*" — Bez. l. oben:



[2/3 der wirklichen Grösse.]

Vermuthlich hat die breitere Behandlung, welche auf eine spätere Epoche Rembrandt's hindeutet, ein Vorurtheil erweckt, welches veranlasste, die Jahreszahl der Bezeichnung mit 1658

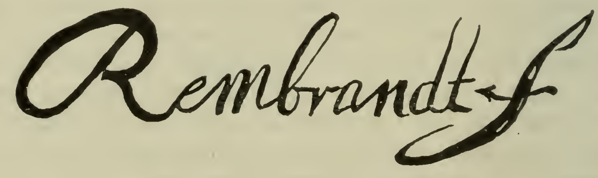
zu lesen, obwohl die 3 über allem Zweifel erhaben deutlich dasteht. Wenigstens ist die Jahreszahl 1658 im letzten Blasius'schen Kataloge angegeben; in allen früheren Katalogen ist von der ganzen Bezeichnung nichts erwähnt. Dass aber jenes Vorurtheil nahe lag und berechtigt war, beweist die Thatsache, dass Vosmaer (S. 333.) das Werk etwa in das Jahr 1654 setzt. Wie dem nun aber auch sei, die Jahreszahl auf dem Bilde selbst ist 1638, und man muss entweder zugeben, dass Rembrandt bereits in dieser Zeit so breit gemalt habe, wofür sich allerdings auch ausserdem mancherlei anführen liesse, oder man muss schliessen, dass es mit der Jahreszahl nicht seine Richtigkeit habe. Zu dieser letzteren Ansicht wird eine genaue Betrachtung der ganzen Bezeichnung führen müssen. Denn diese regt doch recht ernstliche Bedenken an. Der Name „Rembrandt f." ist mit einer beabsichtigten Geläufigkeit und übertriebenen Schnelligkeit ganz breit hingeschrieben, aber die Farbe wollte auf dem Grunde nicht haften; statt gleichmässige Flächen zu bilden, ist sie griesig zusammengelaufen, so etwa wie wenn Fettiges auf Feuchtem haften soll. Ferner aber hat dicht unter dem Namen, unter den Buchstaben „bran", in kleineren Ziffern als die der jetzigen Jahreszahl sind, eine andere Jahreszahl gestanden, von der noch die beiden ersten Ziffern 16 ganz deutlich erhalten sind, während die beiden hinteren Ziffern grossentheils durch die beiden vorderen Ziffern der Jahreszahl 1638 gedeckt werden.

Erwägt man noch, dass die dünneren Stellen der Malerei, besonders das Gesicht und der Hintergrund sehr entstellt aussehen und theilweise sehr ungeschickt übermalt erscheinen, dass aber die wohlerhaltenen pastoseren Theile der Darstellung, die in ihrem Körper selbst widerstandsfähiger sind, also besonders das Schulterblatt des Harnisches und der Helm mit dem Federbusche, eine grosse Gewandtheit der Pinselführung zeigen und auf des Meisters eigene Hand hindeuten: so wird man annehmen dürfen, dass das Bild ehedem stark gelitten habe, dass es wieder hergestellt sei und dass hierbei die Bezeichnung erneuert worden sei, wobei denn die bedenkliche 3 in die Jahreszahl gekommen sein muss. So wie sie jetzt dasteht, kann die Bezeichnung keinerlei Anspruch auf Echtheit erheben,

und man ist daher berechtigt, das Bild im Verzeichnisse der Werke Rembrandt's da einzuordnen, wo es seiner malerischen und technischen Behandlung nach hingehört, nämlich in die fünfziger Jahre, also etwa 1654 wie Vosmaer meint, oder 1658 wie man annehmen darf, wenn man glaubt, dass bei der Neuschreibung der Bezeichnung aus der 5 eine 3 gemacht worden sei.

C. Schroeder hat das Bild im Jahre 1789 radirt; es ist nur ein recht mittelmässiges Blatt (0,215 m h. 0,165 m br.). Die Unterschrift, wonach das Bild den berühmten Admiral de Ruyter vorstellen soll, ist ganz unhaltbar.

No. 130. „*Familienbild.*" — Bez. vorn in der Mitte:



[2/3 der wirklichen Grösse.]

Das Hauptbild, nicht blos unter allen Rembrandt's und selbst allen Niederländern, sondern wohl überhaupt unter allen Werken der Gemäldesammlung! Denn, obwohl unvollendet, ist es vielleicht das Höchste, was an geistreichem Vortrage auf dem Gebiete der Malerei geleistet worden ist und geleistet werden kann. Im Unvollendeten sind hier schon die Formen, die, Modellirung, der Charakter, der geistige Ausdruck und die malerischen Absichten mit einer genialen Sicherheit ausgesprochen, die selbst bei täglicher Betrachtung des Werkes immer neue und neue Bewunderung abnöthigt. Und das Alles ist fast ohne eigentliche Farbenmittel, nur mit Hülfe einiger weniger Töne durch Licht- und Schattenbehandlung erreicht. In besonderem Bezug auf den Meister selbst lehrt das Bild dessen Technik vollständig kennen; der Gebrauch von Spatel und Pinsel ist zu ersehen, die Weise der Anlage und Untermalung, der Durchführung und Vollendung.

Vosmaer hat der Bewunderung dieses Werkes begeisterte Worte geliehen, denen hier eine Stelle vergönnt sei: „Beim

Anschauen dieser Malerei erklang auf einmal in meiner Einbildungskraft die funkelnde Pracht von einem der Beethoven'schen Finales. Die Ausführung ist so wildfeurig und zugleich mit so viel Meisterschaft in dem Ungestüm, dass wir wie an den Fleck genagelt sind durch den überwältigenden Eindruck. Von nahebei erscheinen einige Theile blos wie Packen Farbe oder wie breite, nun mal flache, dann wieder erhabene Züge; bei einigem Abstand verbindet sich Alles und schmilzt in eine herrliche Einheit zusammen, und was rauh und oberflächlich schien, wird fein und tief. So z. B. die Hand der Frau, wie die des Bürgermeisters Six in Amsterdam mit breitem Pinsel wie gefegt, aber bei gehörigem Abstand ganz vollendet in Form und Bewegung. Bewundernd verweilten wir lange Zeit vor dieser Malerei. Sie hat das Geheimnissvolle, das in einigen Kunstwerken uns so seltsam bezaubert. Und als wir wieder zum Bewusstsein zurückgekehrt waren, hatten wir das Gefühl, einen schönen Traum geträumt zu haben, aber wir können in Worten keine Rechenschaft davon geben." (Vogels van diverse pluimage. III. S. 71.)

Das Werk geht in allen Verzeichnissen der herzoglichen Gemäldesammlung als die Darstellung von „*Rembrandt selbst mit Frau und Kindern*;" erst der letzte Blasius'sche Katalog hat diese Angabe fallen lassen. Und mit Recht. Denn das Gesicht des Mannes hat nicht die geringste Aehnlichkeit mit einem der zahlreichen gemalten und radirten Selbstbildnisse des Meisters, so dass eben von einem Bildnisse Rembrandt's hier schlechterdings nicht die Rede sein kann; und damit entfällt wohl all' und jeder Halt für die alte Angabe.

Es ist ferner eine verbreitete Meinung, die auch Vosmaer theilt (S. 366.), dass der Mann und die Frau unseres Bildes dieselben Personen seien, welche auf dem Gemälde der sogenannten „*Judenbraut*" im Museum van der Hoop zu Amsterdam (No. 95.) dargestellt sind. Ich habe, um hier ein abschliessendes Ergebniss zu erzielen, genaue Durchzeichnungen von den beiden Gesichtern des vorliegenden Bildes in Amsterdam an Ort und Stelle mit denen des dortigen Gemäldes sorgfältig verglichen und gefunden, dass es gänzlich andere Personen sind. Namentlich gilt dies in Hinsicht des Mannes ganz unbe-

dingt, doch habe ich auch hinsichtlich der Frau, obwohl sie entfernt im Typus einen Anklang an die hier Dargestellte haben mag, nicht das geringste Bedenken finden oder gar begründen können; auch sie ist eine völlig von der hiesigen verschiedene Persönlichkeit.

Dagegen stimmen beide Werke in ihrer Technik, in der ganzen Mache genau überein. Auch bei dem Amsterdamer Bilde ist Spatel und Pinsel angewendet, auch dort liegt an einzelnen Stellen, fast noch mehr als hier, die Farbe dick wie ein Gebirge, an 3 bis 4 Millimeter hoch über der gemalten Grundfläche; die Hände ganz besonders entsprechen sich auf beiden Bildern sehr genau, der Hintergrund zeigt bei beiden Blätterwerk, beide Bilder sind unvollendet. Doch erschien, bei all' dieser genauen Uebereinstimmung in technischer Beziehung, das vorliegende Bild noch geistvoller im Ausdruck der Gesichter.

Diese Art des Vortrages wandte Rembrandt in den letzten Jahren seines Lebens an, nachdem er in einigen Werken aus den fünfziger Jahren, wie auch in dem berühmten Gemälde der „*Staalmeesters*" von 1661, welches im Museum zu Amsterdam (No. 313.) sich befindet, dieselbe, sozusagen, vorbereitet hatte. Vosmaer setzt beide Werke, das hiesige „*Familienbild*" wie die „*Judenbraut*", in die Jahre 1662 und 1663 (S. 564.). W. Burger (II. S. 11.) ist überzeugt, dass die „*Judenbraut*" in das letzte Lebensjahr Rembrandt's, 1669, gehört. Man wird also in Uebereinstimmung mit diesen hervorragenden Rembrandt-Kennern annehmen dürfen, dass unser Familienbild aus den Jahren zwischen 1662 und 1669 stammt.

No. 134. „*Junger Mann mit Federbarett.*"

Augenfällig steht dies Werk nicht auf der hohen Stufe Rembrandt'scher Kunstweise; es kann keinenfalls eine Arbeit des Meisters selbst sein, gehört aber ohne Zweifel einem seiner Schüler an. Auch kommt es im Eberlein'schen Verzeichnisse der Salzdahlumer Bilder, wie bereits oben bemerkt wurde, unter Rembrandt's Namen nicht vor, dagegen findet es sich unter dem Namen des Philipp Koninck. Es ist unter No. 42 des dritten Kabinets wie folgt beschrieben: „Ein Herr in einem Mantel,

mit einem Hute, worauf ein Federbusch. In der Rechten hat er einen Degen. Ein Brustbild in Lebensgrösse. Auf Holz, 1 Fuss 7½ Zoll breit, 2 Fuss 2 Zoll hoch". Da diese Beschreibung völlig auf das Bild passt, da auch die Maasse, im Rahmen genommen, genau stimmen, da ferner das Bild, wie das auf der Rückseite befindliche Siegel des Musée Napoléon bezeugt, sich unter dem französischen Kunstraube des Jahres 1806 befand, und da endlich in den bezüglichen Listen nur Ein Gemälde vorkommt, — und zwar unter dem Namen des Ph. Koninck oder als „attribué à Ph. Coninck" aufgeführt, — mit welchem das vorliegende Stück in Beziehung zu bringen ist: so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass dasselbe ehedem als ein Werk Philipp Koninck's bezeichnet worden ist. Dass dieser Benennung jedoch Bedenken entgegenstehen, erkannte man damals schon in Paris; und auch, wenn man, in Berücksichtigung der zahlreichen Verwechselungen von Philipp und Salomon Koninck, das Bild dem letzteren zueignen wollte, würden diese Bedenken bestehen bleiben. Vielmehr wird man durch die ganze Erscheinung des Bildes an Govert Flinck erinnert, wobei man allerdings die Entstellungen, welche durch den Längsriss in der Mitte des Bildes, durch einige Uebermalungen und Verwaschungen, besonders stark am linken Kinnbacken, herbeigeführt sind, in Rechnung ziehen muss. Unter Berücksichtigung dieses Umstandes wird das Bild aber des Govert Flinck nicht für unwürdig erachtet werden können. Begünstigt wird die Meinung von der Urheberschaft dieses Meisters durch ein ganz ähnlich aufgefasstes Bildniss, welches Flinck 1637 gemalt und das G. F. Schmidt 1765 radirt hat. (Jacoby. No. 125.)

No. 520. „*Ruhe auf der Flucht nach Aegypten.*"

Dieses Bildchen trägt den Stempel der Unechtheit, wenn nicht der Fälschung, an der Stirn. Schon der letzte Blasius'sche Katalog gab dieser Thatsache Ausdruck, indem er die Anmerkung machte, dass „der Ursprung dieses nicht bezeichneten Bildes bezweifelt werden kann". Man ist geneigt, an Dietrich als den Verfasser desselben zu denken.

Unter den in der vorstehenden Untersuchung behandelten Bildern Rembrandt's sind nun allerdings ja einige, deren Echtheit sich theils nicht behaupten, theils durchaus bestreiten lässt. Aber andererseits befinden sich darunter auch fünf über allem Zweifel erhabene Meisterwerke von grössestem Werthe. Und diese in ihrer Gesammtheit wieder veranschaulichen auf die glücklichste Weise die drei Epochen, in welche man die gesammte Kunstthätigkeit Rembrandt's zu theilen pflegt. Die beiden Bildnisse von 1631 und 1633 vertreten die erste Epoche, wo eine feinere Behandlungsweise und minder glühende oder vergleichsweise kühlere Töne vorherschen. Die „*Magdalena*" von 1651 und die wundervolle „*Landschaft*" bezeichnen die zweite Periode, welche die gefeiertesten Hauptwerke des Meisters umfasst und im Allgemeinen durch eine breitere Behandlungsweise, durch wärmere Töne und geringeren Farbenreichthum, durch geschlossene Lichtwirkungen und die höchste Entfaltung der Halbschatten und des Helldunkels bestimmt wird. Endlich ist das grosse „*Familienbild*" der glänzendste Vertreter der letzten Periode, wo die breite Behandlungsweise die äusserste Grenze erreicht und wo in dem geistvollen Vortrage fast alle genialen und grossen Eigenschaften des Künstlers noch zu einem letzten, staunenswerthen Ausdrucke gelangen. Diese unschätzbaren Werke bilden eine wahre Grundlage für das Studium Rembrandt's. Leider können ihre Vorzüge, die zum Theil in den grössten und zartesten malerischen Feinheiten bestehen, in der jetzigen, steil von oben einfallenden Beleuchtung nicht vollkommen erkannt und gewürdigt werden: dazu gehörte das vorzüglichste Seitenlicht; und es ist nicht möglich, dies den Bildern jetzt zu verschaffen, da die Raumverhältnisse des Museums hier unüberwindliche Hindernisse entgegenstellen.

V.

Schüler und Nachahmer von Rembrandt.

Jan Lievensz der ältere,
1607 — nach 1672.

No. 515. „*Das Opfer Abraham's.*"

In den Kunstsammlungen Rembrandt's, welche mit in den Schiffbruch des Jahres 1656 gerissen wurden, befand sich auch „Een *Abrahams offerande* van Jan Lievensz." (Vosmaer, II Aufl. S. 436.) Dies Werk dürfte mit dem vorliegenden Bilde, welches schon vor 1711 sich in Salzdahlum befand (Querfurt) einerlei sein. Eine Radirung desselben von W. Unger enthält die „Zeitschrift f. bild. Kunst" von 1869 wie auch das kleine Braunschweiger Galleriewerk; der in beiden Fällen beigegebene Text von Bruno Meyer würdigt das ausgezeichnete Gemälde in künstlerischer Hinsicht.

Meyer nimmt, wie es schon Houbraken (I. S. 300.) that, in der „Zeitschrift" (S. 6 und 260.) auch Bezug auf eine Stelle in „Philips Angels, Lof der Schilder-const," welches im Jahre 1642 zu Leyden erschienen ist. Es heisst daselbst: „Etwas ebenso Ausgezeichnetes — (wie Rembrandt's „*Hochzeit des Simson*" in Dresden) — und doch Natürliches habe ich ge-

funden in einem grau in grau gemalten Bilde von Jan Lievensz, auf der er das *Opfer des Patriarchen Abraham* abgebildet, doch ganz ungewöhnlich und ebenso eigenthümlich; nach Josephus I. 13., woselbst dieser sagt, dass, nachdem Gott das Vorhaben verhindert hatte, sie einander umarmten und küssten; was dieser grosse Geist sehr artig (wiewohl rauh) dargestellt hat, indem er den Brandaltar rauchen lässt, während sie einander umfassen." Meyer ist nun der Ansicht, dass Angels das hier vorliegende Bild gemeint hat; der Ausdruck aber „grau in grau gemaltes Bild" (graauwtje) ist doch so bestimmt, dass Angels mit demselben nicht die Vorstellung eines farbigen Gemäldes verbunden haben kann. Das graue Bild mag vielleicht ein Schornsteinstück gewesen sein, und da es Beifall gefunden, wie Angels bezeugt, so mag es Lievensz in Farben wiederholt haben; letzteres Bild wird es gewesen sein, welches sich in Rembrandt's Besitz befand und das jetzt hier vorliegt. Ueber Angels, der Maler und Radirer war, findet man noch Nachrichten bei Willigen (S. 68 ff. und 345.) und Vosmaer (2. Aufl. S. 159 und 160.). Das „Lof" selbst habe ich leider nicht zu Gesicht bekommen können. Selbst die Bibliotheken zu Leyden, im Haag, zu Brüssel u. s. w. besitzen das Werk nicht.

Eine gelungene Kopie des vorliegenden Bildes von der Hand des Berliner Weitsch besitzt die dortige Akademie, und eine kleine, recht gute Zeichnung nach demselben in schwarzer Kreide, 1782 von C. Schröder gemacht, besitzt das herzogliche Museum selbst.

Julius Hübner hielt dies Bild, wie auch noch mehrere andere der Sammlung, für ein Werk Murillo's, worüber er sich im „Archiv f. d. zeichn. Künste" (1859. S. 170/3.) ausführlich aussprach. Vergl. hier S. 172.

Die Bemerkung des letzten Blasius'schen Katalogs, dass in Dresden sich ein Studienkopf zu diesem Abraham befinde, kann nur auf einem Irrthum beruhen, denn es kann jedenfalls nur das dortige „*Brustbild eines alten Mannes mit grauem Haar und Bart*" (No. 1201.) gemeint sein, und dies hat keinen Schimmer von Zusammenhang mit dem Abraham.

Nach demselben:

No. 129. „*Brustbild eines alten Mannes mit weissem Haar und Bart.*" — Bez. r. in der Mitte über der Schulter:

L.

Das Original dieses Bildes befindet sich im Haag (No. 66.). Es führte bisher den Namen des Lievensz, wird aber neuerdings, ohne dass man triftige Gründe absehen könnte, „school van Rembrandt" genannt. Dasselbe ist sicherer behandelt und mehr durchgeistigt, als die vorliegende Wiederholung, welche jedenfalls von fremder Hand herrührt, wie auch schon das ziemlich verdächtige Monogramm vermuthen lässt. Eine mässige Kopie, gleichfalls unter dem Namen von Lievensz hängt in der zum Vermögen des verewigten Königs Georg gehörigen Gemälde-Sammlung zu Hannover (No. 420.). Das vorliegende Exemplar ist 1784 von C. Schröder radirt worden, und ist auf diesem Blatte Rembrandt als der Maler angegeben.

Die im letzten Blasius'schen Kataloge gemachte Anmerkung, dass dies Bild „einem *Studienkopfe* von Lievensz in München ähnlich" sei, ist nicht zutreffend, da die beiden Stücke, die etwa in Frage kommen könnten (No. 302 und 306.) gänzlich andere Persönlichkeiten darstellen.

Die wichtigsten Nachrichten über das Leben von Lievensz, wie sie bei Houbraken (I. S. 296.), in den Liggeren (II. S. 61. 68. und 139.), bei Kramm (IV. S. 998.) u. s. w. sich finden, sind von Vosmaer (Rembrandt, 2. Aufl. S. 99.), sowie auch von Fr. J. van den Branden (S. 863 ff.) zusammengestellt. Das in den Handbüchern sich findende Todesjahr 1663 gehört auf Rechnung der Pilkington'schen Sünden. Lievensz muss 1672, wo er für zahlungsunfähig erklärt wurde, nothwendig noch gelebt haben. Sein Todesjahr ist aber nicht bekannt.

Zu diesen Nachrichten würde hinzuzufügen sein, dass Lievensz am 19 November 1642 für das von ihm gemalte „*Scipiobild*" in dem Zimmer vor der Vroedschapskamer (Raths-

stube) zu Leyden 1500 Gulden erhielt, und dass die Ueberführung des Gemäldes von Antwerpen, wo er damals wohnte, nach Leyden 150 Gulden kostete. (Mieris en van Alphen, Beschryv. d. stad Leyden etc. Daselbst 1770. II. S. 375.) Das Bild hängt noch jetzt an seiner Stelle im Rathhause zu Leyden; es ist ein Schornsteinstück und zeigt starke akademische Züge im Sinne der van Dyck'schen Nachahmer.

Salomon Koninck,
1609—nach 1663.

No. 523. „*Ein Gelehrter am Arbeitstische.*" (*Sog. Philosoph.*) — Bez. l. unten:

S KONINCK
1649

Das Bild ist im Jahre 1739 unter dem Namen des Philipp Koninck erworben und so fortgeführt worden bis zum Jahre 1868, wo anscheinend auf Grund einer Bemerkung Burger's (II. S. 181.) der Vorname Philipp in Salomon umgeändert wurde. Diese Umänderung ist durch die auf dem Bilde aufgefundene Bezeichnung als richtig bestätigt worden.

Ein ähnliches Bild besitzt das Museum zu Berlin (No. 819.); es hiess ehedem Ferd. Bol und heisst jetzt Nikolaas Maes, doch wird auch die letztere Bestimmung zweifelhaft gelassen.

Das Todesjahr des Meisters, über den sonst Houbraken (I. S. 344.) das Wesentlichste berichtet, ist unbekannt. Die späteste Jahreszahl, die sich auf einem seiner Werke, einer radirten Landschaft, findet, ist 1663, so dass er nach dieser Zeit erst gestorben sein kann. Das in den meisten Handbüchern sich findende Todesjahr 1668 ist nicht beglaubigt.

Ferdinand Bol,
† 1680.

No. 141. „*Männliches Bildniss.*" — Von der l. unten befindlichen Bezeichnung ist nur das Wort

fecit

erhalten.

Gewöhnlich findet man das Jahr 1611 als das der Geburt Ferdinand Bol's angegeben, allein dies ist nicht beglaubigt, wie Scheltema in seiner Abhandlung über den Meister (Amstel's oudheid etc. III. S. 101 ff.) auch ausdrücklich erklärt. Schon Houbraken (I. S. 301.) sagte, dass er „sein Geburtsjahr nicht habe aufspüren können"; und seitdem ist eben keinerlei bezügliche Urkunde beigebracht worden: man kennt es auch heute noch nicht. Und was das Todesjahr angeht, so ist das oben angegebene, gegenüber der seit Houbraken herkömmlichen Angabe, dass Bol 1681 gestorben sei, durch das Todtenbuch der Süderkirche in Amsterdam nachgewiesen; er wurde am 24 Juli 1680 begraben.

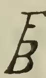
Das hier zunächst vorliegende Bild kommt bei Eberlein (I. Gall. No. 59.) als Werk des A. van Dyck vor und hat auch bis 1862 diesen Namen geführt. Seitdem ist es dem F. Bol zugetheilt worden, und dürfte diese Benennung im allgemeinen wohl das Richtige treffen, wenn gewiss auch Niemand für dieselbe eine sachliche Bürgschaft übernehmen würde. Allein dieser Name deutet doch in treffender Weise den Kreis an, welchem der Urheber des Bildes unbedingt angehören muss.

No. 524. „*Leda mit dem Schwan.*"

Das Bild trägt schon bei Eberlein (I. Kab. No. 126.) den Namen des F. Bol; derselbe ist auch niemals geändert worden. Als Gegenstand der Darstellung wurde eine „*badende Nymphe*" oder „*eine nackende, aus dem Wasser steigende Frauens-Person*"

angegeben, doch ist es ganz deutlich eine „*Leda mit dem Schwane*".

No. 525. „*Tobias wird durch Raguel zu dessen Tochter Sarah geführt.*" *(?)* — Bez. an der mittleren Treppenstufe fast l., ziemlich schwach:



Das Bild hat stets den Namen des Eeckhout getragen bis in die neueste Zeit, wo es in dem letzten Blasius'schen Kataloge als ein Werk des F. Bol erscheint, mit dem Beisatze, dass es „auch dem G. van den Eeckhout zugeschrieben worden ist." Die letztere Wendung ist allerdings nicht ganz zutreffend, denn das Bild ist nicht dem Eeckhout zugeschrieben worden, es trug vielmehr, soweit man zurückverfolgen kann, stets diesen Namen, nach der Ueberlieferung ohne die geringste Anfechtung. Dennoch ist jene Namenänderung begründet, denn es hat sich, nachdem das Gemälde im Herbste 1881 regenerirt worden ist, die mitgetheilte Bezeichnung gefunden, welche nur auf F. Bol bezogen werden kann.

Was den Gegenstand des Gemäldes angeht, so ist die alte Angabe beibehalten worden, wenn auch Bedenken sich nicht unterdrücken lassen. Nach der biblischen Erzählung wird Tobias durch Raguel und dessen Weib Hanna zu Sarah, seiner Braut, geführt; einer besonderen Einladung von Seiten der Eltern bedurfte es nicht, da Tobias selbst die Sarah sich erbeten hatte, die Eltern aber sogar für sein Leben fürchteten. Nach der Weisung des Engels nun enthielt sich Tobias drei Nächte lang seiner Frau, beide beteten und dankten Gott. Zu dieser Sachlage stimmt der begehrliche Ausdruck des jungen Mannes, der vergnügliche Stolz des Alten, das Fehlen der Mutter und die Nacktheit, sowie der staunende Ausdruck der Frau auf vorliegendem Bilde nicht.

Diese Umstände rufen vielmehr den Gedanken an die Geschichte des Gyges wach. Der lydische König Kandaules glaubte, dass sein Günstling Gyges die Schönheit seiner

Gemahlin nicht genugsam bewunderte und gab ihm deshalb Gelegenheit, die Königin nackt zu sehen, was von dieser aber derart übel aufgenommen wurde, dass sie Gyges nöthigte, den Kandaules zu tödten und darauf ihr Gemahl zu werden. Dieser Erzählung scheint der vorliegende Gegenstand besser zu entsprechen.

Wenn man aber erwägt, dass die holländischen Maler jener Zeit die biblischen und antiken Stoffe bisweilen mit grosser Willkür auffassten, und dass ihnen oft der Gegenstand als solcher gleichgültig und nur als Mittel der malerischen Darstellung von Bedeutung war, so wird man doch wohl vorziehen, das Urtheil in dem vorliegenden Falle zurückzuhalten.

Der Gedanke der ganzen künstlerischen Darstellung lehnt sich unmittelbar an Rembrandt's „*Danaë*" in Petersburg (No. 802.). Auch hat der Künstler die Danaë selbst sich zum Vorbilde für seine weibliche Gestalt genommen, indem die Lage des Körpers und des linken Armes genau entlehnt sind. Nur der rechte Arm und der Ausdruck des Kopfes sind verändert. Stiche nach der „*Danaë*", zur Vergleichung mit dem vorliegenden Bilde, findet man in der „Gazette d. beaux arts" 1879 Juniheft, von L. Flameng, und in den Radirungen Massaloff's nach den Rembrandt's in der Eremitage zu Petersburg. (Dix eaux-fortes d'après Rembrandt par N. Massaloff, Leipzig. 1866.)

No. 526. „*Mars und Venus.*"

Das Gemälde ist zwar in das Museum mit dem Vermächtnisse der Frau von Reinike gekommen, es stammte jedoch aus Salzdahlum, wo es schon als Werk des F. Bol aufgeführt war (I. Gall. No. 171.); laut einer späteren Eintragung im handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 soll es 1736 erworben worden sein. Dieser Name giebt Denjenigen, welche die künstlerische Entwickelung Bol's nicht genügend verfolgt haben, stets Anlass zu Bedenken, denen auch der letzte Blasius'sche Katalog Ausdruck gegeben hat.

Neben Eigenthümlichkeiten der Rembrandt'schen Schule zeigt sich in dem vorliegenden Bilde eine unverkennbare Nachahmung des Rubens, besonders in dem Mars und den Kindern;

die Hand des Mars lässt sogar bestimmt eine Nachahmung des van Dyck erkennen; auch Anlehnungen an die Italiener, an Guido Reni und Correggio kann man wahrnehmen: die Schattenbehandlung an Brust und Kopf der Venus deutet auf diesen letzteren Meister hin. Wenn diese eklektische Art gegenüber dem bestimmten Charakter ausgezeichneter Bilder, namentlich ausgezeichneter Bildnisse von der Hand des Meisters eben befremden darf, so weist doch schon Waagen (Handbuch II. S. 107/8.) auf die Entfremdung Bol's von der Rembrandt'schen Schule hin und Burger (II. S. 21.) macht auf seine Nachahmung der Italiener aufmerksam. Einige Werke Bol's aber in niederländischen Sammlungen geben in Bezug auf das vorliegende Werk soviel Anhaltspunkte, dass an dessen Echtheit nicht zu zweifeln ist.

Als Bildnissmaler hielt sich Bol den Ueberlieferungen der Rembrandt'schen Schule zwar länger nahe, doch lassen die späteren Stücke in dem Charakter der Farbenbehandlung auch hier fremde Einflüsse wahrnehmen, wie das namentlich die „*Bildnisse der beiden de Ruyter*" im Haag (No. 15 und 16.) zeigen, von denen das eine (No. 16.) mit 1669 bezeichnet ist. Auf beiden Bildern kommen Lokaltöne vor, die auch das vorliegende Werk zeigt, namentlich z. B. stimmt der dunkelrothe Vorhang hier mit dem auf dem Bildnisse des jungen de Ruyter (No. 16.). Auch verdient es Beachtung, dass auf dem Bildnisse des Admirals de Ruyter (No. 15.) der Kopf des Knaben, der den Helm hält, im Helldunkel nach der Art des Correggio gehalten ist. Auf einem andern Bildnisse des Admiral de Ruyter von 1677 in Amsterdam (No. 42.) hat die rechte Hand etwas Absichtliches und der des Mars auf vorliegendem Bilde sehr Aehnliches. Auch das „*Bildniss einer Frau im Jagdanzuge*" zu Utrecht (No. 11.) ist beachtenswerth, da es im Ton des rothen Rockes und grünen Gewandes sich an die Rubens-van Dyck'sche Art lehnt, und nicht minder im Fleisch eine Glätte zeigt, die an die Akademiker erinnert; in diesen Beziehungen wie auch in Hinsicht des landschaftlichen Hintergrundes stimmt dies Gemälde mit dem vorliegenden überein.

Sehr klar tritt ferner noch der Einfluss der Vlamingen und Italiener, welcher Bol's spätere Thätigkeit bestimmte, auf

einem Bilde in Amsterdam von 1663 hervor, welches den „*Unterricht der Minerva*" vorstellt (No. 44.). Es kommen da zwei geflügelte Knaben, welche ein Buch schleppen, vor: sie sind denen auf dem vorliegenden Bilde ganz ähnlich; gleichfalls zeigen ein Helm, die Stoffe und der Himmel dieselbe Behandlung wie hier. Auch das grosse Schornsteinstück im Zimmer des Bürgermeisters im Rathhause zu Leyden „*Allegorie auf den Frieden von 1664*" ist durchaus in der klassizistischen Art gehalten, die sich an Rubens, van Dyck und die Italiener schliesst; einiges entspricht ganz dem vorliegenden Bilde.

Nach allem Diesen ist keinerlei Grund und Anlass abzusehen, an der Echtheit des vorliegenden Bildes irgendwie zu zweifeln, vielmehr erweist es sich als ein Stück, welches die spätere Art des Meisters durchaus treffend veranschaulicht. Die Entstehungszeit wird um 1663 oder später zu setzen sein.

No. 527. „*Pyrrhus und Fabritius.*"

No. 528. „*Bekränzung des C. Duilius in Folge des Seesieges bei Myle.*"

Hier ist zunächst zu berichten, dass diese beiden Stücke 1737 gekauft und in das handschriftliche Verzeichniss von 1744 unter Rembrandt's Namen eingetragen sind, auch dass daselbst bei dem „*Pyrrhus*", No. 527, vermerkt steht: „ist von seinem Discipel Gov. Flink." Diese Angabe aber war, wie es scheint, nicht beachtet worden, und so mag es gekommen sein, dass das Bild bei Eberlein (I. Cab. No. 34.) und in allen späteren Verzeichnissen bis zum Jahre 1867 als Werk des Jan Lievensz, dem man es glaubte zueignen zu dürfen, aufgeführt ist. Erst 1868 wurde auf Grund des angegebenen Vermerkes der Name G. Flinck hergestellt. Das andere Bild aber ging bis 1867 als Rembrandt weiter, wurde dann zu Jan Lievensz und 1868 zu Govert Flinck gestellt. Dass beide Bilder von derselben Hand und aus derselben Palette gemalt sind, lehrt die Vergleichung derselben sofort: dieselben Farben, dieselben Lichter auf den Waffen, dieselbe Behandlung, mehrfach dieselben Einzelnheiten, derselbe Gedanke der Anordnung in zwei Hauptmassen mit Anwendung mehrerer Stufen und anderes

mehr. Kein Zweifel, dass sie beide von demselben Meister herrühren. Dass nun dieser Meister Ferdinand Bol ist, wird aus Folgendem ersichtlich sein.

Im neuen Rathhause (Schloss) zu Amsterdam befindet sich nämlich ein grosses Bild des *„Pyrrhus und Fabritius"* von Ferdinand Bol, welches in allen Stücken, selbst in der Vertheilung der Farben, dem hiesigen Bilde entspricht, derart dass der Schluss unvermeidlich ist, man habe in dem letzteren den Entwurf jenes Gemäldes zu erkennen. Dass dieses letztere aber wirklich von Bol herrühre, wird, neben der Ueberlieferung an Ort und Stelle, noch durch mehrere Nachrichten erwiesen.

Zuerst berichtet F. von Zesen in seiner bereits 1664 erschienenen „Beschreibung der Stadt Amsterdam" (S. 261.) bei Gelegenheit der Schilderung des „Beizimmers" der Bürgermeisterstube des neuen Rathauses: „Ueber den zween gegen ein ander über stehenden schorsteinen erblikket man zwei ausbündige grosse gemelde. In dem einen, welches Ferdinand Bol gemahlet, wird die standhaftigkeit des Fabritzen, eines Röhmischen Gesanten, gesehen: welchen, im Königlichen Pirrischen läger, weder die angebohtene güldene geschenke bewegen, noch des ungeheuren Elfanten gekreusche erschrökken mochte." Ferner berichtet Jan van Dyck in seiner „Beschryving van alle de schilderyen op het stadhuis van Amsterdam etc." (S. 102 ff.) ausführlich über das Bild; er führt die von Joost van den Vondel und Jan Vos auf dasselbe gemachten Verse an und sagt: „Dit Stuck is Geschildert door den voortreffelyken Konstenaar Ferdinandus Bol etc." Auch P. Scheltema (Amstels oudheid. III. S. 105.) gedenkt ausführlich des Gemäldes und sagt: „Welke schilderij door Bol in het jaar 1656 vervaardigd is." Woher die Jahreszahl stammt, giebt er leider nicht an, doch wird er sie vermuthlich aus archivalischen Quellen geschöpft haben. Die vier Verse Vondel's stehen im zweiten Bande der 1682 zu Franecker erschienenen Ausgabe seiner „Poëzy of verscheide gedichten" S. 327 unter Bol's Namen als dem des Malers.

Nachdem dies Stück als eine Arbeit Ferdinand Bol's und als der Entwurf zu dem grossen Gemälde in Amsterdam erwiesen

ist, folgt für das andere Bild, No. 528, die Urheberschaft dieses Meisters von selbst. Der Gegenstand desselben bietet leider der Deutung Schwierigkeiten, doch scheint es, dass er die „*Verherrlichung des Consuls C. Duilius*" darstellt, der im Jahre 260 v. Chr. bei Myle den ersten römischen Seesieg erfocht und dafür besondere Auszeichnungen empfing. Da nun Scheltema (III. S. 107.) von einem grossen, in den Beständen des Museums zu Amsterdam befindlichen Bilde spricht, welches „wahrscheinlich von Bol" herrührt und das „nach seiner Meinung, des C. Duilius nepos Rückkehr nach Rom darstellt; nachdem er mit der Flotte der Römer über die der Karthager den ersten Sieg zur See davongetragen hatte," so lag die Veranlassung zu einem eingehenden Vergleiche nahe; derselbe hat denn ergeben, dass das hiesige Stück unzweifelhaft der Entwurf zu dem grossen Bilde in Amsterdam ist, doch hat das letztere, an Stelle des stehenden Mannes im rothen Gewande links, noch zwei sitzende Figuren, so dass die Gruppe links sich in sich besser rundet und schliesst. Diese Aenderung kann nicht überraschen, denn das vorliegende Bild ist eben Entwurf, der sogar in bedeutenden Theilen nicht einmal vollendet ist und der selbst eine sehr starke Berichtigung zeigt, indem dem heimkehrenden Feldherrn zuerst eine goldene Kette mit einer Schaumünze dargereicht werden sollte, die er jetzt bereits um den Hals hängen hat, während der Fürst oder Consul ihm einen Kranz aufs Haupt zu setzen im Begriffe steht. Die Anlage des älteren Gedankens ist vollkommen deutlich zu sehen, da sie durch die Uebermalung wieder durchgewachsen ist. Der Entwurf erscheint im ganzen frischer und geistvoller, und dürfte die Ausführung im grossen aus etwas späterer Zeit stammen.

Da nun so von zwei verschiedenen Seiten der Gegenstand als die Bekränzung des C. Duilius aufgefasst worden ist, wird es erlaubt sein, diese Benennung, bis eine bessere Deutung gefunden werden sollte, beizubehalten. Die Holländer liebten es im siebzehnten Jahrhundert ganz ausserordentlich sich und ihre politische Lage mit Vorgängen des römischen Alterthums in Vergleich und Beziehung zu setzen, wofür auch auf dem Kunstgebiete eine Menge von Thatsachen sprechen. Schon

im Jahre 1613 hatten die Generalstaaten 12 Bilder mit Darstellungen aus den Kriegen der alten Bataver unter Claudius Civilis gegen die Römer von Otto Venius gekauft; dieselben befinden sich im Museum zu Amsterdam (No. 496—507.). Im Jahre 1659 ertheilten die Bürgermeister der Stadt Amsterdam dem Govert Flinck einen ganz ähnlichen Auftrag. (Houbraken II. S. 24. — Zesen S. 262. — J. van Dyck S. 63ff. — Scheltema II. S. 76 oder 143.) Man verglich dabei Wilhelm oder Moritz von Oranien mit Claudius Civilis und Spanien mit dem gewaltthätigen Rom. Doch spiegelte man sich auch gerne im Ruhme römischer Helden, wie z. B. Bol's „*Pyrrhus und Fabritius*" und dessen Gegenstück „*Curius Dentatus*" von Govert Flinck darthun. Der „*C. Duilius*" von Bol in Amsterdam stammt nun, wie die dortige Museums-Verwaltung freundlichst mittheilte, aus dem Fürstenhof (Prinsenhof), wo früher auch der Seerath (Zeeraad) seinen Amtssitz hatte. (Zeesen S. 335.) Es war ganz den damaligen Gewohnheiten entsprechend, wenn dieser Seerath den ersten grossen Seesieg Rom's bewunderte und ein Gemälde machen liess, wo die öffentliche Auszeichnung den Helden dieses Sieges in höchsten Ehren darstellte; hierin konnten die holländischen Seeleute ein Bild ihrer eigenen Verdienste und ihres eigenen Ruhmes erkennen.

Durch das hiesige Stück wird endlich die Meinung Scheltema's, dass das grosse Gemälde in Amsterdam von Bol herrühre, bestätigt.

Mit Bezug auf die Ausführungen über das Bild „*Mars und Venus*," No. 526, wird ein Hinweis auf die beiden Knaben, besonders den liegenden im rothen Kleide passend erscheinen, die im Vordergrunde des „*Pyrrhus*" auf den Stufen angebracht sind. Dieselben verrathen starke akademische Anklänge und deuten die Richtung an, die in jenem Bilde einen so bedeutenden Ausdruck gefunden hat.

J. de Wet,
arbeitete um 1635.

No. 541. „*Christus im Tempel.*" — Bez. etwas l. von der Mitte, auf der unteren Stufe:

J de Wet A° 1635

No. 697. „*Der Brand von Troja.*" — Bez. l. ziemlich unten:

J. D. Wet -

Das Wichtigste, was man von diesem Künstler weiss, hat zuletzt Vosmaer (Rembrandt, II. Aufl. S. 141.) zusammengestellt. Nach früheren Nachrichten (Füssli, — Eckardt, Suppl. zu Füssli, — Nagler, — Hamburg. Künstlerlex. — u. s. w.) hiess er ursprünglich Düwett mit dem Vornamen Johann und stammte aus Hamburg, wohin er auch, nachdem er in Holland Rembrandt's Lehre genossen und dann noch längere Zeit daselbst gearbeitet hatte, zurückgekehrt sei. Doch sind diese Nachrichten nicht verbürgt; für ihre Unzuverlässigkeit spricht die weitere Mittheilung, dass er 1630 geboren sei, die augenfällig falsch ist. Vosmaer hat denn auch ganz Recht, wenn er sagt, dass in Bezug auf Jan de Wet „noch Alles im dunkeln läge".

Nur wenige Werke kennt man von ihm: die vorliegenden beiden, eine „*Auferweckung des Lazarus*" vom Jahre 1633 in Darmstadt (No. 380.), nach Parthey (II. 779.) noch einiges zu Frankfurt, Göttingen und Hannover und nach Waagen's Bestimmung eine „*Landschaft*" in Oldenburg. (No. 177.)

Die vorliegenden Gemälde tragen im hohen Grade den Stempel der Rembrandt'schen Schule, und es liegt die Vermuthung nahe, dass der Künstler derselben wirklich jener

Jan de Wet sei, der unter den Schülern Rembrandt's aufgeführt wird, womit wieder die Nachricht übereinstimmt, dass Düwett Johann geheissen hat. Doch mag diese Sache hier dahingestellt bleiben, da auch Jakob de Wet der Bezeichnung der beiden Bilder gegenüber in Frage kommen könnte.

Vosmaer giebt noch der Ansicht Ausdruck, dass der „*Christus im Tempel*" das nämliche Bild sein dürfte, welches im Jahre 1781 in der Tack'schen Versteigerung vorkam. Doch ist dies nicht richtig, da das hiesige Stück nicht nur schon in dem 1776 erschienenen Eberlein'schen Verzeichnisse (V. Cab. No. 34.) sondern auch in dem handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 aufgeführt ist.

J. de Wet, der Schüler Rembrandt's, der in den Handbüchern Jan genannt wird, darf insofern noch eine besondere Beachtung beanspruchen, als nach Füssli und Andern auf Bildern desselben sein Name ausgelöscht worden sei, um sie als Werke Rembrandt's zu hohen Preisen zu verkaufen. Ein solcher Fall scheint in dem „*Apostel Paulus im Gefängniss*" vorzuliegen, der im Museum zu Stuttgart als Rembrandt geht (No. 275.). Das Bild stammt aus der Graf Schönbörn'schen Sammlung zu Pommersfelden. Es trägt eine doppelte Bezeichnung, nämlich einmal Rembrandt's Namen mit dem Zusatze „fecit," und zum andern die Buchstaben R. H. F. mit der Jahreszahl 1627. Schon diese doppelte Bezeichnung an und für sich muss rein äusserlich einen Verdacht nahe legen, und jede derselben einzeln muss diesen Verdacht noch stärken. Die erstere steht verkehrt auf einem Blatt Papier, das Paulus vor sich liegen hat, an einer Stelle des Bildes, die Rembrandt's Gewohnheiten nicht entspricht, und die andere, welche fast unmittelbar unter jener angebracht ist, hat mit den bekannten Bezeichnungen des Meisters, insbesondere mit denen der Radirungen von 1628, nicht die geringste Uebereinstimmung. Die erstere ist schon auf der A. Baldinger'schen Radirung des Bildes deutlich zu sehen, welche sich im neunten Bande der Zeitschrift f. bild. Kunst (1874.) befindet, die andere ist daselbst noch besonders in dem zugehörigen Texte A. Woltmann's (S. 46.) abgebildet, beide Bezeichnungen sind auch von W. Bode im III. Jahrgang der „graphischen Künste" S. 51 mit-

getheilt worden. Der aus diesen Thatsachen hervorgehende bestimmteste Verdacht wird erheblich noch dadurch verstärkt, dass das Bild auf der Schönbörn'schen Versteigerung zu Paris 1867 für den Betrag von 4000 Franken erworben worden ist, — eine Summe, für welche echte Rembrandt's nicht feil zu sein pflegen. Allerdings hat Vosmaer (S. 84.) Zweifel an der Echtheit des Bildes nicht ausgesprochen, aber er hat das ebenso gemacht bei anderen Werken, die heute nicht mehr für echt gehalten werden.

Mir ist das Bild immer, schon vor 20 Jahren als ich es zuerst in Pommersfelden sah, höchst zweifelhaft vorgekommen. Dieses kahle, kalte und harte graue Gewand, dieser Mangel an Schatten und Tiefen, dieser grasse Ausdruck des Gesichtes mit den weit aufgerissenen Augen entbehren des Geistes, der selbst der unbedeutendsten Aeusserung des grossen Meisters eigen ist. Inneres, wahres und volles Leben, Empfindung bis in den kleinsten Strich der Darstellung hinein sucht man in Rembrandt's Werken, Malereien wie Radirungen, niemals vergeblich. An Stelle der naiven Lebensfülle, der feinen Empfindung und der tiefen Durchgeistigung der ganzen Darstellung ist in dem „*Paulus*" eine Künstlichkeit, Kälte, Leere und Absichtlichkeit getreten, die zwischen diesem Bild und Rembrandt eine unübersteigliche Kluft befestigen. Es mangelt jede innere Beziehung, auch nur zu den nächststehenden Arbeiten des Meisters. Jemand, der mit 20 Jahren solchen „*Paulus*" malt, bringt mit 24 Jahren nicht eine „*Susanna*" und einen „*Simeon*", oder mit 25 Jahren eine „*Anatomie*" zu Stande, wie wir diese Bilder im Museum des Haag sehen und bewundern. Auch wenn man die beiden Radirungen aus dem Jahr 1628, „*Bildnisse von Rembrandt's Mutter*", namentlich das Brustbild (Bartsch No. 354.), mit dem „*Paulus*" vergleicht, muss man diesen Mangel an innerer Beziehung deutlich erkennen. Hier die vollste Sicherheit in der Auffassung des Charakters und der Physiognomie bis in die feinsten Züge hinein, die sauberste und zarteste Zeichnung, die durchgeistigste Darstellung voller Wahrheit, Natur und Leben! Und dort nichts von diesen wesentlichen Eigenschaften. Zwar zeigt das Bild offen und klar den Einfluss und die Schule des grossen Meisters, und

es besitzt auch Vorzüge der Mache, aber damit ist noch lange nicht gesagt, dass es ein eigenes Werk Rembrandt's sei.

Die Gesammterscheinung und Behandlungsweise desselben entsprechen nun im hohen Grade dem hiesigen „*Christus*" J. de Wet's von 1635, nur dass dies Bild wegen der Zahl und des inneren Gehaltes der Figuren erheblich höher zu schätzen ist. Aber es enthält auch einen Kopf, den des Schriftgelehrten unmittelbar hinter dem Jesusknaben, welcher ganz genau dem des „*Paulus*" entspricht, wie schon die Baldinger'sche Radirung bestätigt. Beide sind ohne Zweifel von derselben Hand und aus derselben Palette gemalt. Man wird also in dem Stuttgarter Bilde ein lehrreiches Beispiel für die von Füssli und Anderen berichtete Fälschung von Bildern J. de Wet's als Werke Rembrandt's anerkennen dürfen.

J. de Wet verräth auf diesem „*Christus*" neben den bestimmenden Beziehungen zu Rembrandt's Vorbild auch Eigenschaften, namentlich in dem grünlichen Ton des Hintergrundes, die an Eeckhout erinnern. Eeckhout dürfte gegen 1635 bei Rembrandt in die Lehre getreten sein (Vosmaer S. 178.), demselben Jahre, in welchem das in Rede stehende Bild J. de Wet's gemalt wurde. Letzterer ist also vermuthlich etwas älter als Eckhout gewesen. Was das erwähnte nur zwei Jahre ältere Bild in Darmstadt angeht, so erweist es sich, auch abgesehen von der Aehnlichkeit der Bezeichnungen, als Arbeit desselben Malers, nur ist es im Gesammtton brauner, etwa wie die Gemälde des Abr. van Cuylenborch, und in den einzelnen Farben bunter. Die Komposition und Malerei erscheinen bereits erheblich entwickelt, dagegen ist der seelische Ausdruck noch ziemlich schwach. Doch kommt auch hier ein Kopf vor, der an den Paulus in Stuttgart erinnert.

Auch dem zweiten der vorliegenden Bilder, dem „*Brande von Troja*" No. 697, welcher 1739 erworben wurde, ist in sehr hohem Grade der Charakter Rembrandt'scher Schule eigen, doch hat der Künstler sich hier mit selbständigerem und sichrerem Geiste bethätigt, als auf dem besprochenen Figurenbilde, und es scheint danach, dass die Landschaft seine eigentliche Stärke gewesen ist. Eine reiche Phantasie, eine grosse Klarheit und eine seltene

Gluth und Lebendigkeit der Farben verleihen dem Werke sehr erhebliche Vorzüge.

Govert Flinck,

1615—1660.

No. 152. „*Junges Mädchen in der Tracht einer Schäferin; Brustbild.*" — Bez. r. ziemlich unten:

G. flinck. f.
1636

H. Havard hat im zweiten Bande seines Buches „L'art et les artistes hollandais" (Paris 1880.) eine mehr als 100 Seiten lange Abhandlung über Govert Flinck veröffentlicht, doch macht es einen befremdenden Eindruck, dass er sich gleich anfangs an Houbraken in einer Weise reibt, die guten schriftstellerischen Gewohnheiten nicht entspricht. Houbraken giebt nämlich an, dass Flinck im Dezember 1616 geboren sei, und Havard verkündet dagegen, dass in einer Denkmünze auf den Tod Flinck's der Geburtstag als der 25 Januar 1615 festgestellt sei. Dazu bemerkt er ausfallend, dass „es wahrhaft widerwärtig für einen Lebensbeschreiber sei, mit einem solch' schweren Irrthum aufzutreten." Houbraken, der vermuthlich doch einige Verdienste um die Kunstgeschichte hat, welche Havard erst zu erwerben trachtet, gegen diesen hochmüthigen Vorwurf in Schutz zu nehmen, verlohnte nicht der Mühe. Aber Havard hat einen viel schwereren Vorwurf auf sich selbst geladen. Er thut nämlich so, als ob er die Denkmünze und den richtigen Geburtstag erst entdeckt hätte, während doch schon vor vierzig Jahren Immerzeel (I. S. 240.) diesen Thatbestand veröffentlicht hat, und als doch seitdem in

Dutzenden von Büchern, namentlich auch in Scheltema's Arbeit über Govert Flinck (Amstels oudheid II. S. 129 ff.), die Havard vermuthlich doch nicht unbekannt geblieben ist, die Angelegenheit richtig dargestellt und das Geburtsjahr richtig mit 1615 angegeben wurde. Uebrigens findet sich dies Geburtsjahr 1615 ganz richtig auch schon bei de Bie (S. 280.). Was soll man sonach von Havard eigentlich denken? Kennt er die Literatur der Gegenstände nicht, über die er schreibt? Oder will er sich eingebildete Verdienste anmaassen? Wer weiss es!

Das vorliegende Bild ist mit der Jahreszahl 1636 bezeichnet, es rührt also von dem einundzwanzigjährigen Künstler her, der vermuthlich eben die Werkstatt Rembrandt's verlassen hatte. Es ist das früheste bekannte Bild Flinck's. (Vosmaer, 2. Aufl. S. 140.). Doch hat Ende 1880 R. Bergau in Nürnberg von einem in seinem Besitze befindlichen „*Bildnisse eines jungen Mannes*" berichtet, welches gleichfalls die Bezeichnung „G. Flinck 1636" trägt. (Repert. f. Kunstwissenschaft IV. S. 108.) Flinck wiederholte diesen Gegenstand oder doch diese Auffassung eines Mädchenbildnisses auch später, wie z. B. das Bild von 1641 im Louvre (No. 172.) lehrt, welches in der Auffassung dem hiesigen sehr ähnlich ist, aber von demselben sich wieder dadurch unterscheidet, dass es eigentlich ohne Farbe, in grünblauen und goldigen Tönen, welche die Haltung bestimmen, gemalt ist.

Das Bild wird bei Havard an drei Stellen (S. 88. 102. und 159.) erwähnt.

Jan Victors,

arbeitete etwa von 1640—1662.

No. 529. „*Esther und Haman.*" — Bez. l. unten, über dem Stiefel:

Jan v Victors · 1642

[2/3 der wirklichen Grösse.]

No. 530. „*Die Gefangennehmung Simsons.*"

No. 531. „*David wird von Salomo gesalbt.*" — Bez. l. unten:

Jan · victors fc · 1653

[1/2 der wirklichen Grösse.]

Das erste dieser Bilder ist unter genauer Anlehnung an eine Darstellung desselben Gegenstandes von Rembrandt gemalt, welche 1877 auf der Ausstellung alter Gemälde in Antwerpen zu sehen war (No. 15.); dieselbe war damals im Besitze des deutschen General-Konsuls P. Bamberg zu Messina. (Vergl. Vosmaer, 2. Aufl. S. 570.) Diese unmittelbare Anlehnung an ein Werk seines Meisters legt die Meinung nahe, dass Victors, als er dieses sein Bild 1642 malte, nicht lange zuvor erst die Werkstatt Rembrandt's verlassen hatte. (Vergl. Vosmaer, S. 178.) Auch die mindere Kraft der Beseelung, die geringere Fertigkeit der Durchgeistigung spricht dafür, dass das Bild noch eine Jugendarbeit des Meisters war. Diese Eigenschaften werden bei einem Vergleiche mit dem elf Jahre jüngeren Bilde „*David und Salomo*", welches in dieser Hinsicht den Künstler entwickelter zeigt, besonders deutlich hervortreten. Im übrigen stehen die drei Bilder auf gleicher Höhe, und dürften den Künstler in einer so bedeutenden Weise veranschaulichen, wie dies sonst keine andere Sammlung thun kann; allerdings nur nach der einen Richtung seiner Thätigkeit hin, die ausserdem durch das Bild „*Hanna und Samuel bei Eli*" von 1645 in Berlin (No. 826B.), den „*Joseph, Träume auslegend*" von 1648 in Amsterdam (No. 382.), den „*Tobias mit seiner Familie*" von 1651 in München (No. 239.), den „*Isaak und Jakob*" im Louvre (No. 168.) und einigen anderen Werken in Dresden, Frankfurt, Kassel und andern Orten treffend bezeichnet wird.

Die andere Richtung wird durch Gattungsmalereien kleineren Maasstabes bestimmt und vorzugsweise durch einige

Stücke in Amsterdam vertreten: ein „*Zahnarzt*" und ein „*Ferkelschlachter*" im Museum van der Hoop (No. 131/2.) und ein ähnliches Bild, ein „*Gemüsemarkt*", in der Six'schen Sammlung. Auch eine „*Rast vor der Schenke*" in der Universitäts-Sammlung zu Göttingen gehört hierher. Diese Werke zeigen neben der Wahl so gänzlich anderer Gegenstände auch eine sehr abweichende Behandlung, so dass man zu der Ansicht gelangt war, der Verfertiger derselben sei ein ganz anderer Künstler gewesen. Allein dem ist nicht so. Es hat nur Einen Maler Jan Victors gegeben. (Vergl. Kramm VI. S. 1753. und W. Burger, II. S. 29 ff., 179 ff.) Auch eine Vergleichung der Bezeichnungen auf den verschiedenen Bildern der einen oder andern Richtung zeigt dieselbe Hand und spricht somit dafür, dass alle diese Werke einem und demselben Meister angehören.

Als eine gewisse Vermittelung zwischen der Behandlungsweise beider Gruppen darf die „*Bauernhochzeit*" in Antwerpen (No. 494.) erachtet werden, die sogar mit den hiesigen grossen Bildern in Hinsicht der Licht-, Schatten- und Farbenbehandlung deutliche Züge unmittelbarer Verwandtschaft hat.

Victors schrieb sich auch wie z. B. hier auf No. 529 Victers, oder wie wohl in den häufigsten Fällen Victoors, oder wie auf dem Berliner Bilde Victoor oder endlich wie auf einem „*Mädchenbildnisse*" von 1640 in Paris (No. 169.), dem frühesten seiner Werke, Fictoor.

Dass die beiden vortrefflichen Thierstücke in Frankfurt (No. 190/1.), welche seinen Namen führen, nicht von Jan Victors herrühren, dürfte kaum hervorzuheben sein. Anscheinend liegt eine Verwechselung mit Jacomo Victors vor, von dem ein ähnliches mit vollem Namen bezeichnetes Stück sich in Berlin befindet (No. 899 B.).

Von den vorliegenden Bildern ist No. 529 „*Esther und Haman*" von der Frau Soyer-Landon und 531 „*David*" von der Frau Picquet-Ramboz in den „Annales du musée etc." (II Coll. Sect. anc. Tome. I. Taf. 51. und 58.) in Umriss gestochen.

Gerbrand van den Eeckhout,
1621—1674.

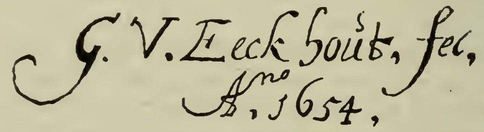
No. 155. „*Männliches Bildniss, bekannt unter dem Namen von Rembrandt's Vergolder; Brustbild.*"

Das Original dieses Bildes, welches sich 1865 in der Sammlung des Herzogs de Morny zu Paris befand und in diesem Jahre für 155,000 Franken in den Besitz des Marques de Salamanca überging, ist mit Rembrandt's Namen und der Jahreszahl 1640 bezeichnet. Es gehört wegen der Meisterschaft der Malerei und der ausgezeichneten Erhaltung zu den Hauptwerken Rembrandt's. (Gazette d. b. arts. 1863. XIV. S. 293. mit Radirung von L. Flameng. — Dioskuren. 1865. S. 217.) Der Ueberlieferung nach stellt das Bildniss den „*Vergolder*" dar, der Rembrandt die Bilderrahmen lieferte, jedoch meinen Einige, dass es vielmehr den Maler „*Jakob Doomer*" vorstelle. da ein Stich nach dem Bilde vorhanden sei, auf welchem dieser Name geschrieben sich vorfinde; aus Doomer sei dann durch Verunstaltung „doreur" geworden. (Vosmaer, Rembrandt, 2. Aufl. S. 205. 523.) Doch erscheinen diese Umstände nicht genügend. um einen Schluss zu begründen, zumal Doomer nach dem wenigen, was man von ihm weiss, (Eijnden und Willigen I. S. 183.) einer jüngeren Zeit angehört haben muss und jedenfalls 1640 nicht schon in dem Alter des Dargestellten gestanden haben kann. Die Nachricht, dass das Bild in der Familie des „*Vergolders*" ununterbrochen sich fortgeerbt habe, bis es durch Vermittelung eines Dritten unmittelbar in die Morny'sche Sammlung gelangt sei, (Gaz. d. b. arts. S. 292.) widerlegt sich schon dadurch, dass N. Dupuis (1696—1770) einen Stich nach demselben fertigte und in der Unterschrift den „An. Cousin" als Besitzer nannte.

Die hier vorliegende Kopie dieses Bildes geht seit Eberlein (I. Gall. No. 69.) als ein selbständiges Werk des Gerbrand van den Eeckhout. Erwägt man, dass Eeckhout im Jahre 1640, als das Bildniss des „*Vergolders*" gemalt wurde, 19 Jahre alt, bei Rembrandt als Lehrling arbeitete, so wird man es sehr glaublich finden, dass derselbe das hervorragende Werk

des Meisters, das die ganze Werkstatt begeistert haben muss, zu kopieren versucht habe. Als ein solcher Versuch erweist sich das Bild in der That auch bei genauerer Betrachtung und richtigerer Würdigung. Die treffende, sichere Charakteristik, die unnachahmliche Feinheit und völlige Durchgeistigung der Rembrandt'schen Malerei wird man hier nicht wieder finden, ja man wird sogar, wenn man auch nur den schönen Dixon'schen Stich neben das Bild hält, in der Durchführung der Zeichnung wie in der Behandlung der so überaus schwierigen Halbschatten eine gewisse Schülerhaftigkeit nicht verkennen.

No. 534. „*Salomo opfert fremden Göttern.*" — Bez. r. unten:



[1/2 der wirklichen Grösse.]

No. 535. „*Tobias und der Engel.*" — Bez. r. unten:

Der verloren gegangene Theil der Bezeichnung hat auf dem Rande des Bildes gestanden, der bei der Uebertragung auf einen neuen Blendrahmen ehedem umgekantet worden ist.

No. 536. „*Sophonisbe empfängt den Giftbecher, den ihr Masinissa zuschickt.*" — Bez. r. unten:

[1/3 der wirklichen Grösse.]

Sophonisbe, die Gemahlin des Numidierkönigs Syphax, wurde nach der Schlacht von Utica 204 v. Chr. gefangen und erhielt von Masinissa, ihrem früheren Bräutigam, den Giftbecher zugeschickt, wodurch sich dieser vor dem Mistrauen des Scipio sicher stellen wollte. Diese altrömisch-karthagische Geschichte hat hier eine Einkleidung gefunden, welche dieselbe in die Zeit des Künstlers versetzt. Von diesem Verfahren, das auch in Bezug auf biblische Stoffe so lange volle Geltung hatte, kamen die holländischen Maler bald danach zurück, wie dies z. B. das nur sieben Jahre jüngere Gemälde des Adriaen Backer, No. 552, welches nach geschichtlicher Treue strebt, sehr bestimmt darthut.

No. 537. „*Mutter und Kind.*" — Bez. r. oben:

G. V. Eeckhout
A° 1659.

Julius Hübner schrieb dies „reizende Bildchen" mit sehr grosser Bestimmtheit dem Murillo zu (Archiv f. d. zeichn. Künste, 1859. S. 174.), was jedoch durch die Bezeichnung, welche über allem Zweifel erhaben echt ist, schon widerlegt wird. Bei Eberlein (II. Gallerie No. 116.) ist der Gegenstand als „*Maria, die das Kind Jesus an der Brust liegen hat.*" bezeichnet.

No. 538. „*Tobias seinen Vater heilend.*"

Nach dem letzten Blasius'schen Kataloge, von 1868, soll dies Bild „in mehreren Zeilen undeutlich bezeichnet" sein, doch haben sich nur links ziemlich unten einige Zeichen entdecken lassen, die ungefähr wie Buchstaben aussehen, die aber keinen Zusammenhang haben; sie scheinen lediglich ein Zufallsspiel des Pinsels zu sein.

Ferner soll das Bild nach demselben Kataloge „angeblich Kopie nach Rembrandt" sein, doch wird Weiteres darüber nicht gesagt. Es ist dies insofern richtig, als die Darstellung unter Zugrundelegung von Rembrandt's berühmtem kleinen

Gemälde desselben Gegenstandes von 1636 in der Aremberg'schen Sammlung zu Brüssel (W. Burger's Kat. No. 52.), welches 1755 von A. de Marcenay gestochen wurde, entworfen ist. Vosmaer (2. Aufl. S. 180.) bringt das Bild mit Rembrandt's „*Philosophe en méditation*" in Verbindung, indem er bei Eeckhout „dieselbe Treppe, denselben Heerd mit dem Topf über dem Feuer wie in dem Gemälde von Rembrandt" fand. Es ist mit diesem letzteren Gemälde das Bild von 1633 im Louvre (No. 408.) gemeint, welches von J. Longhi für das „Musée français" gestochen ist, und welches daselbst „*le philosophe en contemplation*" genannt wird. Aber die Aehnlichkeit ist nur eine ganz allgegemeine, im einzelnen ist alles anders. Vosmaer erwähnt dann, dass der „*Tobias*" von Rembrandt dem Jahre 1636 angehört, und er meint, dass dieser „Zeitpunkt vielleicht auch denjenigen des (vorliegenden) Werkes von Eeckhout bezeichne". Dies Werk würde dann die Arbeit eines fünfzehnjährigen jungen Menschen sein, und da möchte diese Muthmassung doch wohl etwas zu weit gehen; doch wird es immerhin richtig sein, dass es in die frühere Zeit Eeckhout's, wo er noch wesentlich unter Rembrandt's unmittelbarem Einfluss stand, gehört. Es lehrt, gleich manchem anderen Werke, wie die Schüler des Meisters dessen Werke benutzten und wie sie sich auf dessen Schultern stellten.

Vosmaer nennt das Bild mit Recht „voll von Empfindung und von einer reizvollen, malerischen Wirkung", und demgemäss nennt es Vloten (Nederland's schilderk. S. 292.) „von Gefühl und von treffender Wirkung."

No. 156. „*Brustbild einer alten Frau.*"

Wenn mich nicht die Erinnerung täuscht, so ist die hier dargestellte Frau deselbe, welche auf dem angeblichen Rembrandt beim Grafen Czernin in Wien (No. 232.) vorkommt und dort des Künstlers Mutter genannt wird. Von G. Dow gemalt, kommt sie auch in einigen anderen Sammlungen vor: in Berlin (No. 847.), in Kassel (No. 431.), in Dresden (No. 1144 und 1147.) u. s. w.; sie wird in Dresden die „*Mutter*", in Kassel die „*Frau Rembrandt's*" und in Berlin nur eine „*alte Frau*" genannt. Letztere Benennung ist jedenfalls die am

wenigsten verfängliche. Denn unter dem Namen von Rembrandt's Mutter oder Frau gehen eine Menge Bildnisse, die doch wohl mehrere verschiedene Personen darstellen. So ist selbst in hiesiger Sammlung ein „*Bildniss von Rembrandt's Mutter*", welches dem F. Mieris zugeschrieben wurde (No. 158.), doch möchte es schwer sein, zu entscheiden, ob diese Frau und die des vorliegenden Bildes dieselbe sind. Besonders scheint der vorliegende Kopf auch der Rembrandt'schen Radirung einer „*alten Frau*" von 1631 (B. No. 348.) zu ähneln, doch wage ich auch hier nicht zu entscheiden, ob diese beiden Bildnisse wirklich eine und dieselbe Person darstellen.

Die in Vorstehendem besprochenen Gemälde von G. van den Eeckhout, welche sämmtlich sich schon in Salzdahlum und zwar als Werke dieses Meisters befanden, dürften einen Zeitraum von etwa 25 Jahren der künstlerischen Thätigkeit desselben veranschaulichen. Den Anfang bildet die Kopie nach Rembrandt's „*Vergolder*," No. 155, dann dürfte der „*Tobias, der seinen Vater heilt*," No. 538, folgen. Weiter dürfte in Anbetracht einiger charakteristischer Züge der Pinselführung, besonders in den stärker aufgelegten Stellen, welche mit diesem Tobias stimmen, die „*alte Frau*" anzuschliessen sein. Alle diese Werke sind mässigeren Umfanges. Der „*Tobias*" kann sehr treffend die kleinen biblischen Gemälde veranschaulichen, in denen Eeckhout verhältnissmässig seinem Meister am nächsten kam. Das vierte der kleinen Bilder, die „*Mutter mit dem Kinde*" von 1659, zeigt eine bedeutende Veränderung der malerischen Behandlungsweise, indem diese erheblich breiter und in den Schatten viel kräftiger geworden ist.

Durch solche kleine Bilder ist Eeckhout hauptsächlich in den Sammlungen vertreten, hier stehen denselben noch drei Bilder grösseren Maasstabes zur Seite, wie deren sonst nur selten anzutreffen sind. Der „*Tobias mit dem Engel*", No. 535, ist ziemlich breit behandelt, dagegen streben die anderen beiden Stücke, schon der „*Salomo*" von 1654, No. 534, ganz besonders aber die „*Sophonisbe*" von 1664, No. 536, nach einem glatteren Vortrage; auf dem letzteren Bilde erscheint dieser, beinahe an die Wirkungen der Feinmalerei erinnernd, zu einer ausgezeichneten Vollendung durchgebildet. Aber freilich gerade

dieses Bild zeigt auch einen nicht unerheblichen Rückgang an Innerlichkeit und Seele. Der Ausdruck, besonders der Sophonisbe selbst ist gleichgültig und entspricht nicht entfernt der wirklichen Lage, in der sie sich befinden soll. Auch lässt dies Bild, unbeschadet der oben berührten Eigenschaften, bereits die beginnende Umkehr der holländischen Schule zu den klassischen Vorbildern erkennen, (vergl. Bd. I. S. 49. 101 ff.) und belehrt, in Verbindung hiermit, über das Schönheitsideal, wie es sein Meister begriff, auf eine ausgezeichnete Weise. Wie bewusst diese Umkehr zu den akademischen Wegen war, kann z. B. die sogenannte „*königliche Mahlzeit*" von 1668 in der Liechtenstein'schen Gallerie zu Wien (No. 929.) veranschaulichen, die ganz wieder im Rembrandt'schen Sinne gehalten ist: Eeckhout hatte also die Art seines Meisters nicht verlernt, sondern er hatte, wenn er von ihr abging, bestimmte Absichten verfolgt.

Das Bild No. 157 „*Bildniss eines Knaben*", welches sich in den früheren Katalogen seit Eberlein (I. Gall. No. 118.) noch als Werk Eeckhout's aufgeführt findet, ist eine mässige Kopie des „*jugendlichen männlichen Kopfes*" von Samuel van Hoogstraeten in der Liechtenstein'schen Sammlung zu Wien (No. 144.), der mit „S. v. H. 1645" bezeichnet ist.

Die wesentlichsten Nachrichten über Gerbrand van den Eeckhout giebt Houbraken (II. S. 100.).

No. 517: siehe unter Rembrandt, S. 243.

Juriaen Ovens,
1623—1678.

No. 533. „*Christus mit der Dornenkrone; Kopf.*"

Die Nachrichten über diesen Meister laufen noch sehr durcheinander. Er soll im Jahre 1600 oder 1620 oder 1623 oder 1624 geboren worden sein. Er soll ein Schüler von Rembrandt gewesen sein (Houbraken I. S. 273.), und man findet, dass er „in nichts die Nachfolge von Rembrandt zeige." (Vosmaer, Rembrandt, 2. Aufl. S. 231.) Er soll 1657 nach Holland und Amsterdam gegangen sein, und doch hat er schon

1650 das Bildniss der holländischen Familie Ryklof van Goens gemalt, welches im Museum zu Haarlem (No. 97.) sich befindet und das ihn bereits gänzlich auf dem allgemeinen Boden der Rembrandt'schen Schule zeigt. Er soll im Jahre 1663 auf den Ruf des Herzogs Christian Albrecht von Holstein-Gottorp als dessen Hofmaler nach Schleswig gegangen sein, und doch nennt ihn Zesen in seiner im Juli 1663 abgeschlossenen „Beschreibung von Amsterdam" (S. 209.), als Ovens noch in dieser Stadt wohnte, bereits „des Hertzog von Holstein berühmten Hof-kunstmahler." Und so geht es fort. Leider fehlen die Mittel, um die Widersprüche angemessen ins Klare zu setzen.

Unter diesen Umständen schien mir Dasjenige besonders berücksichtigungswerth, was P. Weilbach in seinem „Dansk Konstnerlexikon" (Kopenhagen, 1877/8. S. 527.) beigebracht hat, da er augenfällig gute Quellen benutzen konnte. Ich bin ihm deshalb in der oben gemachten Angabe von Geburts- und Todesjahr gefolgt.

In Salzdahlum befanden sich 6 Bilder dieses Meisters, die sämmtlich in der Franzosenzeit zerstreut worden sind. Das hier vorliegende Gemälde tritt zuerst in dem Pape'schen Kataloge von 1836 auf.

Jürgen Ovens hat durch den Eindruck, den seine Bilder im Dome zu Schleswig auf den jugendlichen Carstens machten, eine Bedeutung für die neuere deutsche Kunstgeschichte erlangt. (Fernow-Riegel, Carstens. S. 44 ff.)

Wallerand Vaillant,

1623—1677.

No. 116. „*Bildniss des grossen Kurfürsten; Kniestück.*"

Einzelerwerbung vom Jahr 1855.

Zu den Nachrichten, die Houbraken (II. S. 102 ff.) über diesen Künstler giebt, hatte Descamps das Todesjahr 1677 gefügt. Näher sind dann Geburts- und Todestag durch die Mittheilungen des J. P. V. im Beiblatt zum III. Theile des

„Navorschers" (s. Kramm VI. S. 1667.) festgestellt worden. Nach Heinecken (Nachrichten von Künstlern u. s. w. I. S. 86.) „hat er in Berlin dem Packhofe gegenüber gewohnt," sich also dort längere Zeit aufgehalten. Ob in dieser Zeit das vorliegende Bild, sowie das im Schlosse zu Berlin befindliche grosse „*Bildniss des Kurfürsten und seiner ersten Gemahlin, Luise Henriette von Oranien*" († 1667), gemalt ist, möchte kaum mit nur annähernder Sicherheit zu sagen sein.

Nach Houbraken wohnte Vaillant der Krönung Leopold's I, 1658, in Frankfurt bei, nach Sandrart (II. S. 374.) „befand er sich auch ein Zeit-lang bey Chur-Pfaltz," also in Heidelberg — und mit „Heidelberg 1658" ist das „*Brett mit den Briefen*" in Dresden (No. 1865.) bezeichnet. Das vorliegende Bild stimmt in Vortrag und Behandlung völlig mit dem „*Regentinnenstück*" vom Jahre 1671 im französischen Waisenhause zu Amsterdam, das als eines der vorzüglichsten Werke des Wallerant Vaillant angesehen wird, überein. (Vergl. Bd. I. S. 153, 156.) Es dürfte also ungefähr auch dieser Zeit angehören. Dann würde das Berliner Bild, das leider schwer zu beurtheilen ist, da es in einer tiefen Fensterecke schlecht beleuchtet hängt, doch früher entstanden sein müssen, da es den Kurfürsten etwas jünger darstellt, als das hiesige; es ähnelt in der Behandlung mehr dem Honthorst, während das letztere und das Amsterdamer Gemälde die Nachfolge Rembrandt's bekunden.

Des Meisters berühmte Schwarzkunstblätter sind von J. E. Wessely „Wallerant Vaillant etc." (Wien 1865. und „Zusätze etc." im Archiv f. d. zeichn. Künste 1865. S. 207 ff.) beschrieben.

Auffällig ist der Orden, welchen der grosse Kurfürst in dem vorliegenden Bildnisse trägt: der h. Georg, der Drachentödter, im ovalen Ringe am schwarzen Bande über die linke Schulter gehängt. Nach meinen mehrseitigen Nachforschungen und Anfragen muss dies der holländische Orden vom h. Georg sein, dessen Sitz die Sint Jorisdoele im Haag war, über welchen man aber nur mangelhaft unterrichtet ist, wie man bei Biedenfeld (Geschichte und Verfassung der Ritterorden u. s. w. Weimar 1841. I. S. 124 ff.) nachlesen kann. Die Sint Jorisdoele im Haag hiess von Alters her auch die „Broederschap van de

ridderlyke orde van St. Joris". Die Schütter nannten sich Ritter und erschienen bei feierlichen Gelegenheiten mit dem Zeichen ihres Ordens, das sie am grünen Bande auf der Brust hängen hatten. Die jährliche Schützenmahlzeit fand am St. Georgstage statt. (J. de Riemer, Beschryving van 's Gravenhage etc. Delft 1730. I. S. 659. 678. und 677.) Biedenfeld spricht auch von einem ihm bekannten Bildnisse Wilhelm's I von Oranien, „wo dieser Prinz den Ritter St. Georg in einem Medaillon an einem schwarzen Bande am Hals trägt." Ich kann hinzufügen, dass man denselben Orden auf zwei im Museum des Haag befindlichen Bildnissen, nämlich dem des „*Prinzen Wilhelm II*" von G. Honthorst (No. 51.) am blauen Bande und auf dem „*Friedrich Heinrich's und seiner Gemahlin*" von M. J. Mierevelt (No. 84.) am grünen Bande sieht. Auch befindet sich zu Hampton-Court (No. 388.) das „*Bildniss eines Unbekannten*" von Mierevelt, nach dem Verzeichnisse „decorated with the order of the garter". Dies ist ein schwarzes Ordensband mit länglichem Medaillon, das ich jedoch nicht weiter erkennen konnte, als dass es in einem ringförmigen Rande Schrift enthält und in der Mitte anscheinend den h. Georg. Doch ist das Band des Hosenbandordens kornblau! Es wird also ein anderer Orden und zwar vermuthlich der holländische Georgsorden sein. Dass der Kurfürst diesen Orden trägt, lässt vermuthen, dass er selbst auch Mitglied oder Ehrenmitglied der St. Georgsduhle war, und dass das Bild für den oranischen Hof, dem seine erste Gemahlin von Geburt angehörte, oder doch sonst nach Holland bestimmt war.

Ein Bildniss des grossen Kurfürsten liegt auch in einem Stiche vor, den André Vaillant nach J. Vaillant zu Berlin 1686 ausgeführt hat.

Nikolaas Maes,

1632—1693.

No. 604. „*Ein Gelehrter, sitzend in ganzer Figur.*" — Bez. l. auf dem Rande des Globus:

N. MAES.

Die Uebereinstimmung dieses Bildes, in seiner ganzen Erscheinungsweise und namentlich der breiten Behandlungsart, mit dem angeblichen „*Bildnisse des N. Heinsius*" in der Aremberg'schen Sammlung zu Brüssel, welches die Jahreszahl 1656 trägt, dürfte für die Feststellung der Entstehungszeit desselben einen sicheren Anhalt gewähren. Mit diesen Bildern ist auch die „*lesende Frau*" im Museum zu Brüssel (No. 232.) eng verwandt, welche namentlich dieselbe breite Behandlung, denselben Vortrag und einzelne ganz gleiche Farbentöne wie das vorliegende Bild zeigt. Das letztere schliesst sich somit als ein würdiges Glied jener kleinen Gruppe von Werken des Nikolaus Maes an, die er noch durchaus unter dem Einflusse seines Meisters Rembrandt machte und die besonders hoch geschätzt werden. Vergl. auch W. Burger, II. S. 23 ff.

Die wichtigsten Lebensnachrichen über Maes giebt Houbraken (II. S. 273.).

Dirk Bleker,
arbeitete um 1650.

No. 126. „*Männliches Brustbild.*" — Bez. l. vom Kommandostab über der rechten Hand:



Dieser Künstler war aus Haarlem gebürtig, wo er auch als Maler eingeschrieben wurde. (Willigen, S. 82.) Später lebte er zu Amsterdam (Kunstkronijk. 1861. S. 40.), wo er, „Dirck Bleecker, van Haerlem," am 29 Januar 1652 das Bürgerrecht erwarb. (Scheltema, Rembrandt, S. 69.)

Das vorliegende Bild ist, soweit man übersehen kann, das einzige Werk von ihm, welches sich in einer öffentlichen Sammlung befindet. Es stammt aus dem Jahre 1657 und nicht 1617, wie die Kataloge seit 1844 die Jahreszahl der Bezeichnung irrig angaben; dies musste übrigens schon aus inneren Gründen, da das Gemälde ganz und gar die Schule Rembrandt's zeigt, unglaublich erscheinen. Ein zweites noch vorhandenes Bild, eine „*Maria Magdalena*", wurde im Jahre 1869 zu Haarlem versteigert; es war „D. Bleker 1652" ganz in der Art der hier vorliegenden Inschrift bezeichnet. (Willigen. S. 82 und Tafeln.) Zwei andere Stücke, von denen man aus der dichterischen Verherrlichung derselben durch J. van Vondel Kenntniss hat, (Poezy of verscheide gedichten etc. Franeker 1682. II. S. 352/3; siehe auch Houbraken II. S. 343, Weyerman II. S. 339. u. s. w.), eine „*Venus*" und eine „*Danaë*" sind verschollen. Von der Venus weiss man aber, dass sie seitens des Statthalters Friedrich Heinrich unterm 6 Oktober 1650 mit 1700 Gulden bezahlt wurde. (Kunstkronijk 1861. S. 40.) Danach drängt sich die nachweisbare Thätigkeit des Meisters in die Jahre zwischen 1647 und 1652 zusammen. (Vergl. auch Kramm, Anh. S. 14.) Aus dem Preise der „*Venus*" darf man schliessen, dass er zu den geschätztesten Künstlern seiner Zeit gehörte.

P. Bent,

zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts.

No. 558. „*Die Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten.*" — Bez. unten, ziemlich r.:

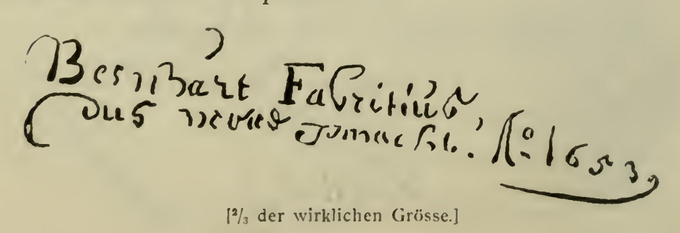
P. bent

Man kennt in den Handbüchern nur Einen Künstler des Namens Bent, Johannes van der Bent aus Amsterdam (†. 1690.), von dem Houbraken (III. S. 288.) berichtet, dass er ein Schüler des Wouwerman und Adriaen van de Velde war. Es entsteht daher die Frage, ob dieser Johannes auch noch einen zweiten, mit P. anfangenden Vornamen, etwa Pieter getragen habe, oder ob das vorliegende Bild von einem zweiten sonst nirgends genannten P. Bent herrühre. Für die erstere Annahme spricht der Umstand, dass in dem Bilde deutlich der Einfluss Wouwerman's zu erkennen ist, wie ein Vergleich des stehenden Hirten mit den Aposteln auf der hiesigen „*Himmelfahrt Christi*" (No. 542.) von diesem Meister darthut. Im allgemeinen aber zeigt das Bild in seiner malerischen Anordnung und Behandlung die Art der Rembrandt'schen Schule. Man würde es nach diesen Eigenschaften etwa in die Zeit um 1670 oder etwas später zu setzen haben, und auch das stimmt wieder zu den Lebensumständen des Johannes van der Bent. Andererseits ist das P. klar und deutlich, und es wird jener van der Bent durchweg immer nur Johannes oder Jan genannt, sodass eine Vermischung beider Namen doch bedenklich erscheint. Mir ist nicht bekannt, dass sonst irgendwo noch ein bezeichnetes Bild des Jan oder P. Bent vorkäme, so dass auch die Mittel zu sicheren und entscheidenden Vergleichen fehlen.

Bernhart Fabritius,

arbeitete im dritten Viertel des XVII. Jahrhunderts.

No. 532. „*Petrus im Hause des Cornelius.*" — Bez. l. am Rande über den Köpfen:



[2/3 der wirklichen Grösse.]

Das Bild trug seit Eberlein (III. Cab. No. 44.) den Namen des Karl Fabritius und erst der letzte Blasius'sche Katalog stellte auf Grund der Bezeichnung den Namen richtig.

Ueber Bernhart Fabritius ist man nur sehr ungenügend unterrichtet. Immerzeel und Kramm und alle früheren Schriftsteller kennen ihn überhaupt nicht. Dass er ein Schüler von Rembrandt war und in den Jahren 1658 und 1659 zu Leyden als Mitglied der dortigen Lukasgilde wohnte, weiss man jedoch jetzt. (Vosmaer, 2 Aufl. S. 237 und H. Havard, L'art etc. IV. S. 53.) Unter den öffentlichen Sammlungen in Deutschland besitzt nur noch das Städel'sche Institut zu Frankfurt und die Akademie zu Wien Arbeiten von ihm: ersteres das „*Bildniss eines jungen Mannes*" von 1650 (No. 197.) und die „*Geburt Johannes des Täufers*" von 1669 (No. 196.), letztere das „*Brustbild eines Schäfers*" (No. 431.). Alle drei Stücke sind mit dem Namen des Meisters bezeichnet. Ein zu München befindliches „*Brustbild eines jungen Mannes*", welches früher dem F. Bol jetzt dem B. Fabritius zugeschrieben worden ist, erscheint als Werk des letzteren doch nicht genügend beglaubigt. Auch in den ausserdeutschen Museen begegnet man diesem Meister nur ganz vereinzelt, doch findet man z. B. zwei Stücke von ihm in Stockholm. In der vorzüglichen Sammlung des Herrn Ed. Habich in Kassel, welche seit kurzer Zeit in der königl. Gallerie daselbst aufgestellt ist, sieht man zwei Gemälde von ihm, allerdings leider nicht bezeichnet, aber sicher echt. Das eine derselben, die „*Anbetung der Hirten*", scheint etwas früher, das andere, die „*Geburt des Johannes*", etwas später als das vorliegende Bild entstanden zu sein. Die „*Geburt*" ist in einer Radirung von W. Unger in der Zeitschrift f. bild. Kunst 1881 mitgetheilt und beide Stücke sind im II. Bande des Jahrbuches der k. preuss. Kunstsammlungen S. XCI. verzeichnet worden.

Das vorliegende Bild dürfte, soweit man bis jetzt die Thätigkeit des Bernhart Fabritius übersehen kann, sein Hauptwerk sein. Dasselbe wurde 1806 mit dem übrigen französischen Raube nach Paris geschafft und dort dem Musée Napoléon einverleibt. Es ist bei Filhol (VIII. No. 556.) gestochen. Der zugehörige Text tadelt bereits, dass der „Augenpunkt zu hoch" (le point de vue trop haut) genommen sei und die gleiche

Ausstellung macht Fiorillo in seiner „Geschichte der zeichn. Künste in Deutschland etc." (Hannover 1818. III. S. 282.) Uebrigens werden die Vorzüge des Gemäldes in beiden Werken und auch von den späteren Schriftstellern nach Gebühr anerkannt. Vosmaer nennt es ein „herrliches Bild, gleich schön im Gedanken wie in der Ausführung, das etwas ganz Eigenartiges, unserm Geschmack Vertrautes hat." Vergl. auch W. Burger, Mus. de la Holl. II. S. 172. 177. — Derselbe in der Zeitschr. f. bild. Kunst. III. (1868.) S. 290 ff. mit Radirung von W. Unger. — Journal des b. arts. 1868. S. 13. 27. — W. Unger, die Gallerie zu Braunschweig etc. Leipzig 1870. — H. Havard in der Gaz. d. beaux arts. 1877. (Bd. XVI.) S. 282. Die oben mitgetheilte Bezeichnung ist: „Bernhart Fabritius, dus (dies) word jimacht (gemacht) A° 1653" zu lesen.

Das drei Jahre ältere *„Bildniss eines jungen Mannes"* in Frankfurt, ein höchst geistreiches mit vorzüglicher Halbschattenbildung durchgeführtes Werk von sehr einfacher Auffassung und lebensvollem Vortrage, erscheint ganz Rembrandtisch, und es sieht doch nicht aus wie eine Arbeit von Rembrandt selbst, vielmehr zeigt es bei aller Nachfolge eine bemerkenswerth eigenthümliche Selbständigkeit. Das Wiener Bild wieder lässt eine gewisse Beziehung zum Delft'schen Jan van der Meer (geb. 1632.) erkennen, besonders in den bläulichen Tönen der Halbschatten des Fleisches, wenn dieselben auch immerhin etwas schwärzer gehalten sind. Doch möchte sich aus dieser Eigenschaft des ausgezeichneten Werkes wohl kein sicherer Schluss auf ein etwaiges persönliches Verhältniss des B. Fabritius zu Jan van der Meer ziehen lassen. Das zweite der Frankfurter Bilder, die *„Geburt des Johannes"* von 1669, verräth in der Gesammterscheinung und in manchen Einzelheiten noch den Meister des hier vorliegenden Gemäldes, aber in andern Einzelheiten ist es so äusserlich und so manierirt, dass es eine tiefe künstlerische Entartung des Bernhart Fabritius bezeugt, der so eigenthümlich bedeutend, ja man könnte sagen, gross begonnen hatte.

VI.

Bildniss- und Geschichtsmaler,

wirksam seit etwa 1640.

Bartholomeus van der Helst,
1613—1670.

No. 146. „*Familienbildniss: Mutter und Kind.*"

No. 148. „*Bildniss einer älteren Frau.*"

Ueber diesen grossen Künstler handelte Scheltema in einer besonderen Abhandlung (Amstel's oudheid etc. I. S. 159—187.). Doch muss ich bemerken, dass die Angabe des oben mitgetheilten Geburtsjahres nicht, wie er meint, anscheinend dem Houbraken entlehnt ist, sondern dass sie aus dem Gulden-Cabinet (S. 283.), also von einem Zeitgenossen des Meisters, stammt. Seinem Namen ist dort „Schilder van Haerlem, Anno 1613" beigesetzt.

In Salzdahlum befand sich nur ein einziges Gemälde des B. van der Helst (I. Gall. No. 46.): es ist das hier vorliegende „*Familienbildniss*", No. 146. Dies vorzügliche, mit grosser Sorgfalt gemalte Bild ist ohne Zweifel echt und gehört zu den hervorragenderen Werken aus des Meisters späterer Zeit.

Namentlich das Kind ist voll seltener Lebendigkeit und fein gestimmter Durchführung.

Das andere Bild, No. 148, wurde im Jahre 1861 unter dem Namen des Jan Verkolje erworben, aber bereits im Barthel'schen Kataloge von 1862 als ein Werk des B. van der Helst aufgeführt. In der That hat es ja mit den Arbeiten jenes Feinmalers nichts gemein, während Auffassung und Behandlung ganz deutlich auf van der Helst hinweisen; insbesondere ist in diesen Hinsichten die Uebereinstimmung mit der Frau auf dem ersten Bilde gewiss überzeugend: dieselbe Haltung, dieselbe Art der Zeichnung, dieselbe Licht- und Schattenvertheilung, dasselbe Schwarz, derselbe malerische Vortrag, derselbe Geist. Nur ist der Ton des Fleisches, statt gelblich, röthlich gehalten, und die Erhaltung, namentlich in Gesicht und Händen ist nicht eine gleich gute.

No. 147. Siehe hier folgend: Unbekannter Meister von 1651.

Unbekannter Meister von 1651.

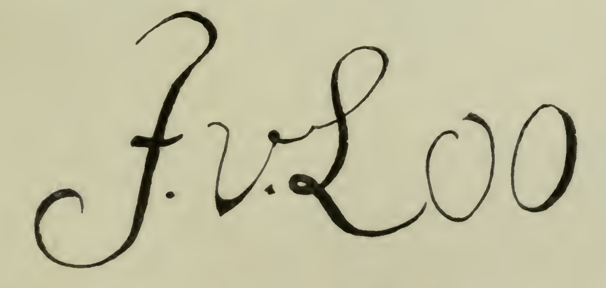
No. 147. *„Bildniss eines sechszehnjährigen Mädchens"*. — Bez. l. oben:

ÆTATIS · 16
AN°
1 · 6 · 5 · 1

Dies Bild tritt zuerst in dem Pape'schen Verzeichniss von 1836 auf, und zwar unter dem Namen des B. van der Helst. Aber so sehr es auch durch die Frische und Unbefangenheit der Auffassung dieses Meisters wohl würdig sein mag, so fällt es doch in Bezug auf Ausführung und Vortrag gar sehr gegen die Werke aus der Glanzzeit desselben, der es seinem Entstehungsjahr nach angehören müsste, ab, als dass man die Richtigkeit dieser Benennung gelten lassen könnte. Man darf sich nur die „*Schützenmahlzeit*" von 1648 im Museum zu Amsterdam (Bd. I. S. 129 ff.) und das „*Regentenstück*" von 1650 im Werkhause daselbst (Bd. I. S. 155.) vorführen, und sich fragen, ob es möglich und denkbar sei, dass sich an diese ausserordentlichen Werke unmittelbar das vorliegende Bild anschliessen könne, um einzusehen, dass der Name des Bartholomaeus van der Helst hier nicht an seinem Orte ist. Uebrigens genügt auch schon ein aufmerksamer Vergleich dieses Bildes mit den beiden van der Helst's des Museums, um sich zu überzeugen, wie sehr es auch diesen Werken an Geist, Sorgfalt und Tüchtigkeit des Vortrages, an Zeichnung und malerischer Behandlung nachsteht.

Jakob van Loo,
1614—1670.

No. 208. „*Diana mit ihren Nymphen.*" — Bez. r. unten:



Bei Eberlein (I. Gall. No. 172.) ist dies Bild dem „Johann Vanloo" und später bei Pape dem „Jean Baptiste Vanloo"

zugeeignet, welcher letztere Name ihm seitdem geblieben ist. Beides ist jedoch unrichtig, da die Bezeichnung „J. v. Loo" auf Jakob van Loo zu beziehen ist und der Charakter des Bildes ganz mit der Art anderer Werke dieses Meisters stimmt.

Der Stammvater der zahlreichen Malerfamilie der van Loo's war Jan van Loo, der 1585 geboren war und zu Sluis, unweit Brügge, seinen Wohnsitz hatte. Jn diesem Orte wurde 1614 sein Sohn Jakob geboren, der sich in Amsterdam ausbildete, daselbst auch längere Zeit aufhielt und unter 24 Januar 1652 das dortige Bürgerrecht erwarb (Scheltema, Rembrandt etc. S. 69.), — der später dann nach Paris ging, wo er 1663 in die dortige Akademie aufgenommen wurde und 1670 starb. Seine Nachkommen blieben in Frankreich, und ihr Name wird gemeinhin Vanloo geschrieben. Lodewijk oder Louis war um 1640 noch zu Amsterdam geboren; er begleitete seinen Vater nach Paris und starb 1713. Dessen Söhne wieder waren Jean Baptiste, 1684—1745, und Charles André, 1705—1765; und auch deren Söhne waren Maler. Nagler zählt im Ganzen 16 Vanloo's auf. Schon diese Uebersicht lehrt, dass das vorliegende Bild, seiner Entstehungszeit nach, die um 1660 oder wenig später zu setzen sein wird, nur dem Jakob zugehören kann.

In Berlin befindet sich ein Gemälde desselben Gegenstandes (No. 765. A.) „*Diana mit ihren Nymphen*," das jedoch in kalten Tönen und in älterer Weise gediegen gemalt ist; es trägt die Jahreszahl 1648. Das vorliegende Bild zeigt hiergegen die sehr beabsichtigte Anwendung des Helldunkels und der Halbschatten und dürfte, wie man aus dem Typus der benutzten Modelle schliessen kann, bereits in Paris gemalt sein. Von dem Standpunkte, welchen dieses Werk bezeichnet und welchem auch die „*badenden Frauen*" in der Kunsthalle zu Hamburg (No. 85.) durchaus entsprechen, entwickelt sich Jakob van Loo dann weiter, indem er das Akademische noch bedeutend mehr, als das vorliegende Bild schon zeigt, sich zum Vorbild nahm, zugleich aber doch die erhebliche Anwendung der Halbschatten beibehielt. Diesen Standpunkt veranschaulicht ein Bild in Dresden „*Paris und Oenone*." (No. 1304.)

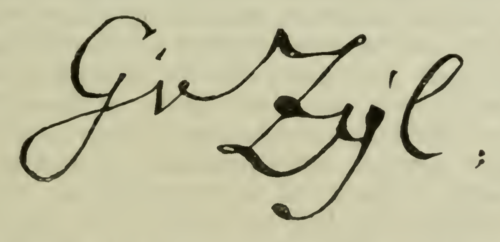
Diese Stücke zu Berlin und Dresden, sowie auch zwei

weitere in Petersburg (No. 1252/3.), welche ebenfalls unter dem Namen des Jakob van Loo gehen, tragen die nämliche Bezeichnung: „*J. v. Loo.*" Insbesondere aber ist in dieser Hinsicht ein „*Regentenstück*" in Haarlem (No. 84.) wichtig, da die Schreibweise des Namens vollkommen der hier mitgetheilten entspricht und da ausserdem die Jahreszahl 1659 hinzugefügt ist. Nach den gemachten Angaben nun kann nur Jakob van Loo im Jahre 1659 zu Haarlem ein Regentenstück gemalt haben, und hierdurch wird auch für die übrigen, eine ähnliche Bezeichnung tragenden Gemälde die Urheberschaft dieses Meisters bestätigt.

Vergl. d'Argenville, Abrégé etc. III. S. 268, — Fiorillo. Gesch. d. zeichn. Künste. III. S. 311. — Villot, Notice des tablaux au musée nat. du Louvre. 3e partie. Ausg. v. 1880. S. 203 ff.

Gerard van Zyl,
um 1615 — nach 1658.

No. 154. „*Bildniss eines vornehmen Mannes und seiner Frau; Kniestück.*" — Bez. r. ziemlich unten:



Ueber Gerard Pieterze van Zyl berichtet Houbraken (II. S. 225.). Nach ihm war er zu Amsterdam oder zu Leyden, wo sein Vater Pieter Gerretze Rahmenmacher war, geboren. Er ging nach England, schloss sich an A. van Dyck an und kehrte nach dessen, Ende 1641 erfolgtem Tode nach Amsterdam zurück, wo er von 1655 bis 1658 in einer Hinterstube auf der Hartestraat wohnte und still seiner Kunst oblag; er war zu dieser Zeit etwa 40 Jahre alt. Er wird als ein tüchtiger Maler

gelobt, der den Beinamen „Van Dyck im kleinen" hatte. Auch wurde er Gerards, wie Houbraken angiebt, genannt oder Gerars, Geraers und Geraerts, wie der Name auf Stichen nach ihm von W. Vaillant geschrieben ist.

Das vorliegende Werk lässt nun allerdings von diesem Verhältniss zu van Dyck nichts erkennen. Im Gegentheil, es stimmt überein mit einem Gemälde des Abraham van den Tempel im Museum zu Berlin (No. 858.). Doch sind die beiden Persönlichkeiten auf diesem letzteren Bilde in ganzer Figur dargestellt, und der Vortrag ist erheblich freier und schöner. Schon Waagen, der doch dies Berliner Bild aus täglichem Umgange genau kannte, war, wie aus seinem im Leipziger Museum aufbewahrten Handexemplar des hiesigen Kataloges ersichtlich ist, der Meinung, dass das hiesige „minder geistreich und wohl eine alte Schulkopie" sei. Diese Ansicht dürfte ganz richtig sein, und sie wird dadurch gestützt, dass der Kopist seinen eigenen Namen auf die Kopie gesetzt hat, was doch nur ein Anfänger, um sich einmal auf Leinwand geschrieben zu sehen, im Vollgefühle junger Künstlerschaft thut. Gerard van Zyl mag also dies Bild ungefähr in seinem zwanzigsten Jahre, um 1635 oder etwas später, bevor er nach England ging, gemacht haben. Doch bliebe auch die Möglichkeit offen, dass er erst nach seiner Heimkehr, um sich wieder der holländischen Art zu nähern, das Gemälde Abraham van den Tempel's kopirt habe, denn dieser kann kaum älter als er selbst gewesen sein.

Die Bezeichnung des Bildes ist fast in Einem Zuge flott mit dünner Farbe hingeschrieben und schliesst den im letzten Blasius'schen Kataloge ausgesprochenen Gedanken, dass sie „wahrscheinlich gefälscht" sei, doch unbedingt aus. Wer würde auch den Namen eines Meisters fälschen, von dem man selbst kaum noch ein Gemälde nachweisen dürfte! Die Stiche nach ihm lassen ihn als gewandten Künstler erkennen, und namentlich zeigt das „*Bildniss des Govert Flinck*", welches Abr. Blooteling gestochen und W. Vaillant geschabt hat, ihn als tüchtigen Meister.

Das vorliegende Bild wurde im Jahre 1847 einzeln erworben.

Hans Jordaens II (?) von Delft gen. Pollepel, geb. 1616.

No. 153. „*Ein Studienkopf: bärtiger Alter, emporblickend.*"

Das Wenige, was wir von diesem Künstler wissen, verdanken wir Houbraken (II. S. 28.). Danach ist er zu Delft 1616 geboren und zu Voorburg, welches dicht beim Haag liegt, gestorben; aber Houbraken setzt, wie gewöhnlich in solchen Fällen, hinzu: „maar in wat Jaar weet ik niet." Pilkington und nach ihm Immerzeel (III. S. 92.) melden zwar, dass „er 1669 gestorben ist," aber woher sie diese Wissenschaft haben: das, kann ich auch sagen, „weet ik niet." Vermuthlich stammt sie aus Pilkington's erfinderischem Gehirne selbst, der anscheinend sich verpflichtet fühlte, an den Schluss von jedem seiner Artikel zu setzen: „He died in 1669" oder welche Jahreszahl ihm sonst beikam. Hans Jordaens lebte lange Zeit zu Rom, so dass nur „wenige seiner Werke in den Niederlanden gesehen wurden." Dort erhielt er auch den Bentnamen Pollepel, Potlepel oder hochdeutsch Topflöffel.

Houbraken kannte nur ein Stück von ihm „*Pharao's Untergang im rothen Meere,*" das aber ganz in dem Trant, also der Art und Weise des Rottenhammer gemalt war. Kramm (III. S. 820.) dagegen berichtet von einer „*Kreuzigung,*" die „H. Jordaen pinx." bezeichnet und ganz in der Art der Rubens'schen Schule behandelt war. Houbraken scheint also wohl ein Werk jenes älteren Hans Jordaens gesehen zu haben, den die Antwerpener Liggeren (I. S. 413.) Hans Jordaens II (1581 — 1643 oder 1653.) nennen und der das „*rothe Meer*" mit grösster Vorliebe darstellte. (Max Rooses, Gesch. d. Antw. schilderschool. S. 539.) Es gab dann noch in Antwerpen einen dritten Hans Jordaens.

Ob und wie diese Antwerpener Familie mit den Delfter Jordaens zusammenhängt, lässt sich für jetzt nicht aufklären, ja die letzteren selbst liegen noch fast ganz im Dunkeln. Eine Brücke kann vielleicht die Nachricht des K. van Mander (Bl. 175.) bilden, dass der Hans Jordaens, welcher 1579 Meister

in der Gilde zu Antwerpen wurde und die Wittwe des Frans Pourbus des älteren heirathete, nach Delft verzog und dort 1604 wohnte. Allein Branden (S. 669. Anmerk.) behauptet, dass zwischen diesem Hans Jordaens und dem Hans Jordaens III in Antwerpen keine unmittelbare Verwandtschaft bestand. Ein „Symon Jordaens, schilder van Antwerpen" wurde 1612 auch zu Delft Bürger. (Archief v. n. kunstg. IV. S. 280.)

In den Delfter Gildebüchern kommt dreimal der Name Hans Jordaens vor: in den Meisterbüchern von 1613 bis 1649 unter No. 8 mit dem Beisatze „(doot.)", in denen von 1650 bis 1714 unter No. 83 mit demselben Beisatze „doot" und endlich wie gemeldet, mit dem Vermerk, dass „Hans Jordaens Bürger- und Meisterssohn am 1 Oktober 1657 als Meister unter den Malern sich hat einschreiben lassen." (Archief v. ned. kunstgesch. I. S. 4, 45 und 62.) Das sind ohne Zweifel drei verschiedene Persönlichkeiten und der mittlere, nach 1650 gestorbene scheint der Pollepel zu sein. Ob nun diesem aber das Bild zugehört, von dem Kramm berichtet? Wer mag's wissen. Drei Hans Jordaens in Antwerpen und drei Hans Jordaens in Delft!

Das vorliegende Bild ist eigentlich nur deshalb hier aufgeführt worden, um Gelegenheit zu diesen, die Hans Jordaens betreffenden Ausführungen zu bieten. An und für sich ist es unbedeutend. Er verräth einen späten und, was ich annehmen möchte, holländischen Nachahmer der Rubens'schen Schule, würde also am ehesten mit dem Delfter Hans Jordaens III in Beziehung zu bringen sein. Den Namen Hans Jordaens trägt es schon bei Eberlein (Ill. Gall. No. 3.).

Hendrik Verschuring,

1627—1660.

No. 603. „*Eine Reitschule.*" — Bez. r. unten:

H. verschuring fecit A° 1674

No. 695. „*Räuberischer Ueberfall von Reisenden.*"

No. 696. „*Theilung der Beute.*" — Gegenstück zum vorigen.

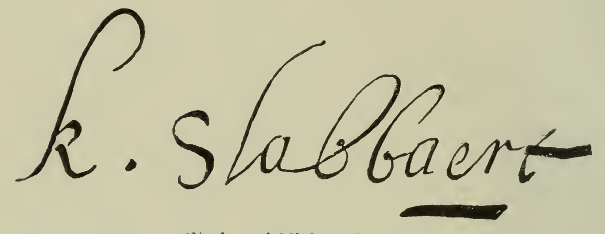
Schon im handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 tragen alle diese Stücke den Namen des Hendrik Verschuring, doch werden sich gewisse Bedenken, ob dieser auch in Bezug auf die beiden letzteren am Orte sei, nicht zurückweisen lassen. Die „*Reitschule*" würde, auch abgesehen von der Bezeichnung, nicht anzuzweifeln sein, da sie in Behandlung und Charakter mit zahlreichen anderen Werken des Meisters übereinstimmt. Aber die beiden Räuberbilder sind ganz anders behandelt, viel breiter und stimmungsloser, und sie sind überhaupt viel schwächer, namentlich auch im Ausdruck recht unbeholfen und leer. Können diese ganz anders gearteten und viel geringeren Arbeiten auch von Hendrik Verschuring herrühren? Man würde sehr geneigt sein müssen, diese Frage zu verneinen. Allein mir ist doch aufgefallen, dass auf der grossen „*Ansicht des Delft'schen Bosch,*" welche im Rathhause zu Delft hängt und die inschriftlich 1669 von P. van Asch und H. Verschuring gemalt worden ist, die von dem letzteren herrührenden Figuren breit und etwas roh behandelt sind, wodurch ich an die beiden vorliegenden Räuberbilder erinnert wurde.

Doch könnte leicht auch eine Namenverwechselung mit Lieve Verschuier vorliegen, der in manchen seiner Stücke dilettantisch unbeholfen und selbst ziemlich roh erscheint. Eine bestimmte, wohl begründete Entscheidung wird aber bei so mässigen Arbeiten, wie die beiden fraglichen Stücke sind, kaum zu erzielen sein.

Die Lebensnachrichten über Hendrik Verschuring giebt Houbraken. (II. S. 193 ff.)

Karel Slabbaert,
arbeitete um 1650.

No. 539. „*Ein Knabe mit einem Vogel; Brustbild.*" — Bez. l. in der Mitte über dem Vogel:



[2/3 der wirklichen Grösse.]

Das Bild, welches 1739 erworben wurde, erscheint im handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 als „Slabbert", bei Eberlein (II. Cab. No. 56.) und danach auch bei Pape als „N. Schlabert", bei Barthel und im ersten Blasius'schen Kataloge als „Karel Slabbaert" mit dem Beisatze „lebte um 1549", da diese Jahreszahl in der Bezeichnung des Bildes angeblich enthalten sein sollte. Der zweite Blasius'sche Katalog berichtete dann diese irrige Angabe und setzte den Maler in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts.

Man kennt von K. Slabbaert nur noch zwei andere in öffentlichen Sammlungen befindliche Werke: zu Amsterdam ein „*Gebet vor der Mahlzeit*" (No. 367.) und im Haag einen „*Krieger*" (No. 131 a.); beide Stücke sind bezeichnet. Sie haben mit dem hiesigen Bilde einige verwandte Züge der Behandlung gemein, namentlich auch das unvermittelt auf die Fleischtöne gesetzte harte Roth. Doch zeigen sie auch sehr bedeutende Abweichungen.

Wenn, wie wohl nicht zu zweifeln ist, dieser Maler K. Slabbaert und der Kupferstecher K. Slabbaert (Kramm. V. S. 1526.), auf welchen übrigens schon bei Füssli hingewiesen wurde, ein und derselbe Künstler ist, so hat er, wie aus den Unterschriften der beiden von ihm bekannten Stiche hervorgeht (Van der Kellen Peintre-grav. etc. I. S. 51.), um 1650 und zwar zu Middelburg gewirkt.

Jan van der Baen,
1633—1702.

No. 145. „*Bildniss des Fürsten Johann Moritz von Nassau-Siegen.*"

Im Eberlein'schen Verzeichnisse (IV. Cab. No. 31.) ist dies Gemälde als ein Werk Gerard Terborch's und als „*Bildniss eines Grafen von Nassau*" aufgeführt. Nach Beendigung der durch die Franzosenzeit herbeigeführten Umwälzungen und Zwischenfälle. scheint das Bild zunächst nicht zur Aufstellung im Museum gelangt, sondern in Vorrathsräumen aufbewahrt worden zu sein. Wenigstens ist es in den Pape'schen Katalog von 1836 nicht mit aufgenommen worden, während es sich in der Ausgabe von 1844 findet. Pape fügt dem Namen des Grafen von Nassau die Vornamen Johann Ludwig hinzu, was auffällig genug ist, da auf dem Bilde selbst die Vornamen Johann Moritz gross und deutlich zu lesen sind; als Meister des Werkes behielt er Terborch bei. Die Barthel'schen Kataloge haben nicht allein die Namen des Dargestellten richtig verzeichnet, sondern auch als Maler des Bildes Jan van der Baen angegeben, für welchen in der That die triftigsten Gründe sprechen. Die Blasius'schen Kataloge stellten die Bezeichnung Gerard Terborch wieder her, nannten den Dargestellten zuerst nur „einen Grafen von Nassau" und danach „einen Prinzen Moritz von Nassau". Dies ist der bisherige Thatbestand, welcher nunmehr zu klären und zu berichtigen ist.

Was zunächst den Dargestellten betrifft, so ist seine Persönlichkeit aus der Aufschrift des Briefes, den er in der rechten Hand hält, genau festzustellen; sie lautet:

Request
*Aen S. Fürst Gen^de^*
Jehan Maurits
Prince van Nassau;

d. h. „Bittschrift an S. Fürstl. Gnaden Johann Moritz, Fürsten von Nassau." Ueber diesen Mann geben schon die Handbücher und Stammtafeln genugsame Auskunft, doch liegt auch eine ausführlichere Lebensbeschreibung vor. (Lud. Driesen,

Leben des Fürsten Joh. Moritz von Nassau-Siegen u. s. w. Berlin 1849.) Er war 1604 geboren, war von 1637 bis 1644 im Dienste der Generalstaaten Oberbefehlshaber in Brasilien und später in den Niederlanden selbst, wurde 1652 Herrenmeister in Sonnenburg, 1664 in den Fürstenstand erhoben, trat dann in die Dienste des grossen Kurfürsten als Statthalter der Kleve'schen Lande und starb 1679. Er ist der Erbauer eines palastartigen Hauses im Haag, welches noch heute nach ihm den Namen Mauritshuis führt und welches als Sitz der dortigen Gemäldesammlung bekannt ist. Aus jenen Zeitangaben geht nun zugleich in Anbetracht des Fürstentitels, den die Inschrift enthält, hervor, dass das Bild erst nach 1664 gemalt sein kann. Vermuthlich ist dies sogar erst erheblich später geschehen, da der Dargestellte hier beträchtlich älter aussieht als auf dem Bildnisse, welches 1658 Cornelius van Dalen nach Govert Flinck gestochen hat, und da er dem im Jahre 1679 von Frans Post gemalten Bildnisse, welches sich in Amsterdam (No. 275.) befindet, in Bezug auf Aussehen und Alter nahe kommt.

Was aber den Meister betrifft, so erscheint die Benennung Gerard Terborch durchaus unhaltbar, da das Bild, so trefflich es ist, doch an Geist und Leben den Werken dieses grossen Künstlers nachsteht, und da es ferner in den Tönen, namentlich in den Schatten des Fleisches, einen Mangel an Klarheit, Reinheit, Durchsichtigkeit und Helldunkel zeigt, welcher auf einen etwas späteren Meister schliessen lässt. Wenn infolge dieser Eigenschaften von dem Bilde der Name Terborch's zu trennen ist, so wird man auf den wirklichen Urheber durch eine Wiederholung des Bildes geführt, welche sich im Museum des Haag (No. 4.) befindet und die den Namen des Jan van der Baen trägt. Dass diese Wiederholung aber, welche in der Zeichnung und Behandlung vollkommen dem hiesigen Bilde entspricht, nur dass sie im ganzen und besonders in den Schatten etwas tiefer gestimmt erscheint, von Baen wirklich herrühre, geht aus Uebereinstimmungen mit bezeichneten Werken dieses Künstlers sicher hervor. In dieser Hinsicht darf man namentlich an die Darstellung der „*Vier Staalmeesters*" im städtischen Museum zu Leyden (No. 1291.) erinnern, welche „Johann de Bane Anno 1675"

bezeichnet ist, sowie auch an das Gemälde der „*Mitglieder des Haager Stadtrathes im Jahre 1682*", welches sich noch im Rathhause daselbst befindet und die Bezeichnung „Johan de Baen Fecit" trägt. Dies letztere Gemälde namentlich zeigt die allerengste Verwandtschaft und besonders auch dieselbe etwas gesuchte Zeichnung der Hände, die man bei der rechten Hand des Fürsten Moritz bemerkt. Auf diese Eigenthümlichkeit der Hände bei Baen hatte auch W. Burger (I. S. 168.) bereits bei Gelegenheit eines Bildes im Museum zu Amsterdam aufmerksam gemacht. Dieselbe findet sich, in Verbindung mit der ganzen Baen eigenthümlichen Behandlungsweise, auch bestimmt ausgesprochen auf dem „*Regentenstück*" von ihm im dortigen Werkhause. In der Behandlungsweise stimmt mit dem vorliegenden Bilde und der Wiederholung im Haag namentlich auch noch das „*Bildniss eines Unbekannten*" von Jan van der Baen, welches das Museum zu Stuttgart besitzt (No. 339.).

Ferner liegt ein Stich in quarto vor, welchen Christian Hagens nach J. de Baen gemacht hat, und der denselben Fürsten darstellt; er trägt die Unterschrift: „Joan Maurits, Prins van Nassouw etc." Die Aehnlichkeit mit dem vorliegenden Bilde ist vollkommen und auch die eine Hand trägt in derselben Weise wie hier und im Haag einen Brief mit den Worten: „Requ^{t} aen Prins Mau: van Nass: Stadthoud: tot Cleve."

Endlich erfahren wir aus Houbraken (II. S. 313.), dass Jan de Baen und der Fürst Moritz genau bekannt waren, dass Jener Diesen oft gemalt hat und dass er bei ihm in Kleve gewesen ist. Das Bildniss von sich selbst, welches Moritz besass, hatte er an Baen vermacht, dessen Wittwe es, in Folge ausdrücklicher Bestimmung des Künstlers, nach dessen Tode dem Könige Friedrich I. von Preussen anbot. Dieser kaufte es auch für 400 Thaler.

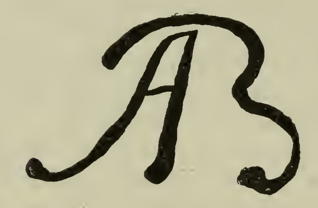
Unter diesen Umständen allen kann es keiner Anfechtung unterliegen, dass auch dem hiesigen Bilde der Name des Jan van der Baen zukommt.

Einige urkundliche Angaben über den Meister und dessen Familie brachte noch Westrheene in der Kunstkronijk von

1867 S. 85 und 87, sowie A. Bredius im Archief voor ned. kunstg. IV. S. 79 und 94.

Adriaen Backer,
1636—1686.

No. 139. „*Männliches Bildniss, angeblich des Künstlers eigenes Bildniss; halbe Figur.*" — Bez. l. oben:



No. 140. „*Weibliches Brustbild.*"

No. 521. „*Schlafende Nymphen u. s. w. (Endymion und Diana.)*"

No. 522. „*Schlafendes Mädchen und Hirt.*"

No. 552. „*Der Raub der Sabinerinnen.*" — Bez. r. unten:

Adriaen Backer fecit
·1671·

[2/3 der wirklichen Grösse.]

Die beiden ersten dieser Bilder führen seit dem handschriftlichen Verzeichnisse von 1744, nach dessen Vermerk das erste 1740 das andere 1739 erworben worden war, den Namen des Jakob Backer. Ebenda und später bei Eberlein (I. Gall.

No. 160.) findet sich das dritte Bild als Werk des Johann Backer, und bei Eberlein (I. Gall. No. 100.) das vierte als ein Werk des van Dyck verzeichnet. In den Pape'schen und späteren Katalogen sind alle diese vier Bilder dem Jakob Backer zugetheilt, vermuthlich weil sie dieselbe Künstlerhand bekunden und weil ein Johann Backer nicht bekannt war.

Aber auch diese Benennung ist nicht zutreffend. Die Bilder gehören dem Adriaen Backer an, von welchem die Gallerie schon den mit seinem vollen Namen bezeichneten „*Raub der Sabinerinnen*" besitzt.

Der Beweis hierfür liegt wesentlich darin, dass das „*Bildniss*" No. 139 mit dem angegebenen, aus A und B zusammengesetzten Monogramm bezeichnet ist, und dieses auf Adriaen Backer bezogen werden muss. Dasselbe Zeichen findet sich auch auf dem „*männlichen Bildnisse*" von der Hand dieses Meisters in Rotterdam (No. 4.) und ein sehr ähnliches auf dessen „*Semiramis*" von 1669 in Haarlem (No. 4.). Diesem letzteren Zeichen entsprechen wieder genau die Anfangsbuchstaben der aus dem vollen Namen und der Jahreszahl 1671 bestehenden Bezeichnung des „*Bildnisses von D. Niëllius*" in Amsterdam (No. 5.). Das B auf diesen beiden letzteren Bildern stimmt wieder mit demselben Buchstaben in der Bezeichnung des hiesigen „*Raubes der Sabinerinnen*" genau, so dass also eine ganze Reihe von Bezeichnungen vorliegt, die unter einander zusammenhängen und dem Adriaen Backer angehören. Danach muss auch das vorliegende Bild als ein Werk dieses Meisters erachtet werden. Und da nun die übrigen drei Stücke mit diesem Werke wieder ganz eng verwandt sind, so werden auch sie dem Adriaen Backer zugehören. Dies wird hinsichtlich des Stückes No. 521, welches bei Eberlein wohl mit Recht als „*schlafende Diana mit ihren Nymphen und Endymion*" aufgefasst wurde, auch noch dadurch begründet, dass der Endymion augenfällig derselbe Kopf ist, wie der in dem „*Bildnisse*," No. 139 dargestellte, welches angeblich des Künstlers eigene Züge wiedergiebt.

Durch alle diese Thatsachen und Beziehungen wird, wie mir scheint, mit Sicherheit die Urheberschaft des Adriaen

Backer in Bezug auf die fraglichen vier Bilder, welche zuletzt dem Jakob Backer zugeeignet waren, nachgewiesen.

Ueber Adriaen's Lebensgeschichte weiss man wenig. Houbraken (III. S. 186.) meldet, dass er ein Bruderssohn von Jakob Backer gewesen und im Jahre 1686 gestorben sei. Woher die weitere Angabe, welche sich an verschiedenen Orten, wie z. B. bei Burger (II. S. 16.), im Kataloge von Antwerpen, in Jul. Meyer's Allg. Künstlerlex. (II. S. 519.) und auch im Blasius'schen Kataloge von 1868 findet, dass er 1643 geboren sei, stammt, ist nicht zu ersehen; Immerzeel und Kramm kennen sie nicht. Jedenfalls ist sie falsch. Adriaen Backer war nach urkundlichem Ausweise (Kat. von Amsterdam. Ausg. v. 1880. S. 27.) 1669 33 Jahre alt, er also war 1636 geboren.

Wie die vorliegenden Bilder zeigen, lehnte er sich an die Ueberlieferungen der Utrechter Schule, besonders in Hinsicht der Farbenhaltung seiner Werke. Und es scheint fast als ob diese Anlehnung durch den Jan van Bronchorst, von welchem das Museum drei Gemälde besitzt (S. 185.), vermittelt worden sei. Denn der Kopf des Hirten auf Backer's „*schlafendem Mädchen*", No. 522, stimmt auffällig mit dem jungen, die Guitarre spielenden Manne, ganz rechts auf dem hiesigen Bilde des Jan van Bronchorst vom Jahre 1644, No. 506, in Haltung, Haaren, Augen u. s. w. überein. Hiernach müssen also jedenfalls Beziehungen zwischen beiden Werken und beiden Meistern stattgefunden haben.

Nach den hiesigen Werken des Adriaen Backer zu urtheilen, huldigte er anfangs einem zum Theil sehr ausschreitenden Naturalismus, wie besonders die „*Diana und Endymion*" veranschaulicht, aber er kehrte dann ganz und gar zu den italienischen Vorbildern, ja selbst zur Antike zurück, wie der „*Raub der Sabinerinnen*" sehr bestimmt zeigt. Da sieht man einen Faltenwurf nach antikem Muster, Stellungen nach Rafael, Schatten nach Correggio und anderes mehr. Die Formengebung, besonders der Gesichter und Hände, strebt zum Idealen, die Färbung verlässt ganz den eigenthümlichen Boden, den die holländische Schule sich erworben hatte. Der akademische Eklektizismus erscheint hier wieder in voller Blüthe.

Es wird noch zu bemerken sein, dass Burger, offenbar durch die Angaben in den Katalogen verleitet, die ersten vier der vorliegenden Bilder unbedenklich für Arbeiten Jakob Backers ansah (II. S. 16.), und dass J. van Vloten (Nederland's Schilderk. S. 289.) in dem „*Selbstbildnisse*", No. 139, sogar die Nachfolgerschaft Rembrandt's, dessen Schüler Jakob Backer war, erkannte. Wie gesagt ist aber gerade dies Bild durch das Monogramm als Werk des Adriaen Backer erwiesen, in dessen sonstigen beglaubigten Werken auch nichts von einer Nachfolge Rembrandt's zu bemerken ist. Dass das Bild nicht das Selbstbildniss des Jakob Backer sein konnte, wie noch Vosmaer 1877 (Rembrandt, 2. Aufl. S. 140.) und derselbe im Verein mit W. Bode 1878 (Meyer's Künstl.-Lex. II. S. 517.) behauptete, hätte schon aus einem Vergleiche des Bildes mit den Stichen von J. Balliu, Th. Matham und Andern hervorgehen müssen. Während diese Stiche unter einander übereinstimmen, weichen sie von dem vorliegenden Bildnisse bestimmt ab. Ob dies nun das Selbstbildniss des Adriaen ist, lässt sich, da man sonst Bildnisse von diesem nicht kennt, nicht nachweisen.

So scheinen die Verhältnisse einfach und klar zu liegen, aber sobald man auf eine grössere Zahl andrer Werke, welche Jakob und Adriaen's Namen tragen, namentlich auf die zu Amsterdam befindlichen eingeht, verwirren und verwickeln sich dieselben sehr bedeutend, so dass es nicht möglich ist, eine derart sichere Vorstellung von der Art jedes der beiden Künstler zu gewinnen, um bestimmte Eigenschaften ihrer Werke feststellen zu können. Und dazu kommt nun noch, dass Adriaen einen Bruder hatte, der auch Maler war und ebenso wie der 1651 verstorbene Oheim, der Schüler Rembrandt's, Jakob hiess. (Amsterd. Katal.) Bei Vertue-Walpole (Anecdotes of painting etc. III. S. 215.) wird dieser Johann Jakob genannt. Bei Descamps (III. S. 224.) wird ein N. de Backer aus Antwerpen angeführt, womit vermuthlich Jakob der jüngere gemeint sein soll. Und endlich tritt auch noch ein J. A. Backer auf.

Es liegen mir nämlich einige von M. Mosyn gefertigte Stiche vor, namentlich eine „*ruhende Venus*," die in Auffassung, Haltung und Behandlung manches nahe Verwandte mit der „*Diana*" auf der vorliegenden No. 521 hat, und ferner eine „*Ariadne auf Naxos*," welche in der Zeichnung der Brust und des Kopfes dieselben Beziehungen zeigt, während der Styl ihres Gewandes an Bronchorst, der des Gewandes und des Kopfes vom Bacchus aber sehr deutlich an antike Vorbilder erinnert. Durch letzteren Umstand reicht das Werk wiederum den hiesigen „*Sabinerinnen*" des Adriaen Backer die Hand. Aber die Stiche nennen einen J. A. Backer als Erfinder. Wer war nun dieser J. A. Backer? Meyer's Künstler-Lexikon und das neue Meyer-Bode'sche Verzeichniss der Berliner Gallerie nennen ohne weiteres den Backer, der bei C. de Bie, Houbraken u. s. w. Jakob heisst, Jakob A. Backer. Diese Annahme scheint mir jedoch nicht haltbar, da die Stiche den Charakter einer erheblich späteren Zeit, als der bis wohin Jakob der ältere lebte, tragen. Ich möchte mich vielmehr zu der Ansicht neigen, dass J. A. Backer der Adriaen, des alten Jakob's Neffe, sei.

In Bezug auf die Backer ist also noch vieles aufzuklären und festzustellen, und ich hoffe, wenn die zu Amsterdam im Museum, dem Rathhause, der Akademie, dem Werkhause u. s. w. vorhandenen Werke derselben im neuen Museum angemessen aufgestellt und kunstgeschichtlich beurtheilt sein werden, dass dann auch Licht in diese jetzt noch verworrenen Verhältnisse kommen wird. Zunächst wird man die Werke der beiden Jakob, des älteren und des jüngeren, scheiden müssen, und prüfen, ob die des letzteren denen des Adriaen verwandt sind oder nicht. Diese Scheidung wird gewiss eine brauchbare Grundlage weiterer Untersuchungen abgeben.

Jan de Bray,
† 1697.

No. 510. „*David mit der Harfe in Begleitung von Priestern und Leviten.*" — Bez. unten an der Harfe des David:



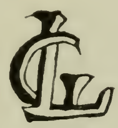
Dies Bild war mit mehreren andern, etwa seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, als Pfand beim Kaufgerichte zu Braunschweig hinterlegt gewesen und wurde 1820, nach erfolgtem öffentlichen Aufrufe, dem Museum überwiesen. Auf Grund der Bezeichnung wurde es dem Jakob de Bray zugeeignet, welchen Namen es denn auch bisher trug. Allein durch die Nachforschungen Willigen's (S. 90 ff.) wurde inzwischen festgestellt, dass dieser Jakob bereits im Jahre 1664 an der Pest gestorben ist und dass die Bilder, welche bisher dessen Namen trugen, namentlich die im Museum zu Haarlem befindlichen, seinem älteren Bruder Jan, der erst 1697 starb, zugehören. Von Jan de Bray rührt denn auch ohne allen Zweifel das vorliegende Gemälde, welches 1674, also 10 Jahre nach Jakob's Tode, erst entstanden ist, her, und es muss auch von ihm das Bild desselben Gegenstandes, welches die Jahreszahl 1697 trug und das Houbraken (I. S. 176.) irrig dem Vater von Jan und dessen Brüdern, Salomon († 1664.), zuschreibt, gemalt gewesen sein.

Unsern Künstler, Jan de Bray, lernt man im Museum seiner Vaterstadt Haarlem genau kennen, wo die verschiedenen ehedem in den Krankenhäusern, der Schöffenkammer und dem Prinzenhofe daselbst befindlichen Stücke seiner Hand vereinigt

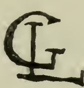
sind. Er arbeitete anfangs ganz unter dem Einflusse von Frans Hals, wie die „*Einkleidung der Waisen im Heilig-Geist-Hause*" (No. 10.) und die „*Regenten des Armen-Kinder-Hauses*" (No. 11.), beide von 1663, darthun. Es sind breite tüchtige Malereien; dort sind die Lokaltöne durchweg kräftig und saftig und zum Theil tief, hier machen sich die breiten schmutzigen Schatten der späteren Hals'schen Art bemerkbar. Doch ist namentlich dies letztere Bild ausserordentlich lebensvoll und steht dem Franz Hals kaum nach. Dann ging Bray, ohne die Art des Vortrages zu ändern, zu etwas lichteren Tönen über, wie man an den „*Vorsteherinnen des Armen-Kinder-Hauses*" von 1664 (No. 12.) sehen kann. Weiter lässt er starke Rembrandt'sche Einflüsse erkennen, wie die „*Vorsteher und Vorsteherinnen des Aussatzhauses*" von 1667 (No. 13 und 14.) darthun, und geht darauf zu der ganz hellen Farbenbehandlung über, die man an dem vorliegenden Stücke von 1674, noch in vergleichsweiser Tüchtigkeit, angewendet findet. In Haarlem ist dieselbe namentlich durch den „*Seleukos*" von 1676 (No. 16.) und die „*Verherrlichung von Friedrich Heinrich*" von 1681 (No. 17.) vertreten, doch stehen diese Werke dem hiesigen Bilde an Tüchtigkeit schon beträchtlich nach. Denn mit Jan de Bray ging es endlich stark abwärts und bereits der „*Vulkan*" von 1683 (No. 18.) zeigt eine grosse Entartung in der Zeichnung, im Seelischen und auch in der Färbung, wo die stumpfen, rothen Töne des Fleisches besonders widerwärtig wirken. Aeusserlich suchte er sich offenbar an Rubens und die Italiener zu lehnen. Man würde, wenn die Bilder nicht klar und deutlich bezeichnet wären, es kaum für glaublich halten können, dass das „*Regentenstück*" von 1663 (No. 11.) und dieser „*Vulkan*" von 1683 von einem und demselben Meister herrühren. Aber freilich es liegen zwanzig Jahre einer Zeit verfallender Kunst dazwischen. Oder sollten die beiden Stücke von 1663 doch dem Jakob, der erst im April 1664 starb und auch J. d. Bray zeichnen konnte, zugehören?

Gerard de Lairesse der ältere,
1640—1711.

No. 481. „*Achill unter den Töchtern des Lykomedes.*" — Bez. r. am Kandelaber:



No. 482. „*Die trauernde Venus.*" — Bez. ziemlich r. fast unten:

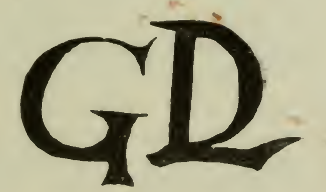


No. 483. „*Tanzende Kinder.*"

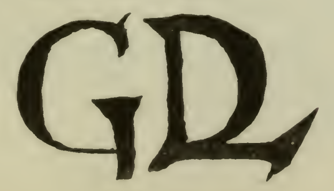
No. 484. „*Die Schmiede des Vulkan.*"

No. 485. „*Ein Bacchanal.*"

No. 486. „*Odysseus und Kalypso.*" — Bez. ganz r. etwa im dritten Theile der Bildhöhe von unten:



No. 487. „*Ariadne und Bacchus.*" — Bez. am Fuss des Altars (?) r. vom l. Knie der Ariadne:



No. 488. *„Der Raub der Sabinerinnen."* — Gegenstück zu No. 485.

Gerard de Lairesse, dessen Leben Houbraken (III. S. 106—133.) bringt, erscheint in seinen Werken sehr verschieden. An Erfindung und Gestaltungskraft hat es ihm nie gefehlt, aber die Ausführung wechselt mehrfach sehr erheblich und damit auch der Werth seiner Arbeiten überhaupt. Oft ist er sehr eilig und malt mit breitem Pinsel obenhin, dann auch wieder ist er sorgfältig und fleissig. Die hier vorliegenden Bilder lassen diese Verschiedenheit deutlich erkennen. Das beste derselben, der „*Achill*," dürfte überhaupt zu den besten Werken des Lairesse gehören. Die „*Schmiede des Vulkan*," leicht und geistreich grau in grau gemalt, lehrt wie sehr er sich an N. Poussin lehnte und inwiefern sein Beiname „der nordische Poussin" gerechtfertigt ist. Ganz besonders breit und dekorativ sind die beiden Stücke No. 485 und 488 gemalt. Auch die beiden grossen Bilder No. 486 und 487 sind sehr dekorativ gehalten. Der Styl und Kunstgeist aller dieser Bilder ist eng verwandt, dass seelische Leben derselben, der Ausdruck der Köpfe ist mehr oder weniger äusserlich und kalt; dieselbe Palette ist in fast allen wiederzuerkennen. Die meisten Werke des Lairesse, welche andre Sammlungen besitzen, erreichen die besseren der hiesigen nur selten; zu den letzteren dürfte beispielsweise der „*Seleukos*" in Amsterdem (No. 220.) zählen. In Paris (No. 265.) befindet sich ein ähnlicher, doch etwas grösserer „*Kindertanz*" wie die hiesige No. 483. Die Komposition der „*trauernden Venus*" ist, nach rechts und links erweitert und in Einzelnheiten etwas verändert, auch von Lairesse selbst radirt worden. Das Blatt liegt mir in einer von J. U. Kraus gemachten Kopie vor.

Die sämmtlichen vorliegenden Stücke werden schon bei Eberlein aufgeführt, mit Ausnahme der „*tanzenden Kinder*," No. 483, welche erst 1778 angekauft wurden. No. 482 war bereits 1737, No. 484 schon vor 1744 und No. 481 schon vor 1711 (S. Querfurth.) erworben worden.

Johannes Voorhout der ältere,
1647 bis gegen 1723.

No. 553. „*Die Verkündigung der Geburt Simson's an Manoah und dessen Frau.*" — Bez. l. von der Mitte nicht ganz unten:



No. 554. „*Endymion und Luna.*" — Bez. r. nahe der untern Ecke:

J. Voorhout
f.

No. 555. „*Venus und Cupido auf Wolken.*" — Bez. l. nahe der untern Ecke:

J. Voorhout. f.

No. 563. „*Der barmherzige Samariter.* — Bez. ziemlich r. an dem Felsen, auf welchem der Verwundete sitzt:

J. Voorhout, f.
A° 1698.

[2/3 der wirklichen Grösse.]

Gewiss werden nicht wenige Kunstfreunde der Ansicht sein, dass diese Bilder nicht der Wandfläche werth sind, die sie bedecken; und ich kann, wenn nur eine rein künstlerische Beurtheilung Platz greifen soll, kaum widersprechen. Denn die Bilder sind mehr oder weniger entartend. Aber darin eben liegt ihre Bedeutung, die eine rein geschichtliche ist und den Vorfall der holländischen Malerei veranschaulicht. Man bemerkt in der „*Verkündigung*" noch deutlich die Ueberlieferung der guten holländischen Malart und in den Tönen den Einfluss der Rembrandt'schen Schule; aber zugleich macht sich ein Streben nach Verschönerung der Form geltend, das sich an die Italiener lehnt, das aber noch mit Maass und Gewandtheit verbunden ist, sodass dies Stück noch vergleichsweise gesund erscheint. Aber schon in den beiden mythologischen Stücken tritt die Ausschliesslichkeit der italienischen Nachahmung mit aller ihrer Gemachtheit und Uebertreibung auf; ja in der Zeichnung der Kindergestalten mit den starken Köpfen erscheint Voorhout fast als ein Vorläufer des François Boucher. (1704—1770.) Der „*Samariter*" endlich zeigt den Künstler als ganz manieristischen Macher; der Ausdruck ist gering, unwahr und gekünstelt, der Ton des Nackten ungesund, die Behandlung trocken.

Und dieser Voorhout war seiner Zeit ein beliebter Maler. Man erkennt demnach an seinen Werken, nicht bloss wie die alte Kunst in Holland gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts verfiel, sondern auch wie der allgemeine Geschmack vom nationalen Boden sich abwandte und den italianisirenden Manierismus begünstigte.

Houbraken (III. S. 224 ff.) giebt das Todesjahr Voorhout's noch nicht an, woraus man in Verbindung mit der Thatsache, dass sein künstlerischer Nachlass am 12 Mai 1723 versteigert wurde (Hoet, Catal. van schilderyen etc. I. S. 289.), schliessen darf, dass er zwischen 1721, wo der dritte Band von Houbraken erschien, und dem Frühjahr 1723 gestorben sei, vermuthlich nicht lange vor dem letzteren Zeitpunkte. Unter dem Nachlasse befanden sich auch zwei Stücke „*Diana und Endymion*" und „*Venus und Cupido*", von fast gleicher Grösse wie die beiden vorliegenden Stücke derselben Gegenstände in ihren gegen-

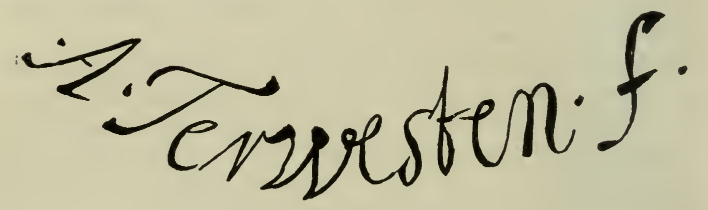
wärtigen leider verkleinerten Maassen; diese Stücke werden dieselben sein. Und in der Klock'schen Versteigerung von 1744 (Hoet II. S. 141.) befand sich ein Bild von Voorhout, „*wo an die Eltern von Simson dessen Geburt durch einen Engel vorausgesagt wird*", leider ohne Angabe der Maasse. Auch dies Bild dürfte wohl mit dem vorliegenden desselben Gegenstandes einerlei sein.

Hoet in seinen „Aanmerkingen" zu Gool" (S. 94.) führte zuerst einen Johannes Voorhout den jüngeren auf, aber man weiss von diesem Nichts. Es hat sogar noch einen dritten, vielleicht sogar selbst einen vierten Maler dieses Namens gegeben. Denn nach Scheltema (Amstel's oudheid. V. S. 81/2.) erhielt ein Jan Voorhout von Amsterdam im Jahre 1707 das Bürgerrecht daselbst, ein Johannes Voorhout von Amsterdam ebenso 1729 und endlich ein Jan Voorhout von Amsterdam desgleichen 1747. Wie der Zusammenhang dieser Persönlichkeiten unter einander und mit dem hier in Rede stehenden Meister ist, kann ich nicht ermitteln. Jedenfalls gehört der „*barmherzige Samariter*" von 1698, der seit Barthel 1859, wo er zuerst auftritt, in den hiesigen Katalogen als Werk eines jüngeren, angeblich 1749 gestorbenen Jan Voorhout aufgeführt wird, auch dem älteren an, da die Bezeichnungen aller der hier vorliegenden Bilder genau übereinstimmen und der jüngere Voorhout, soweit ein Urtheil möglich, 1698 nicht selbständig schon gemalt haben kann.

Der „*Samariter*" war mit mehreren andern Bildern etwa seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts als Pfand beim Kaufgerichte zu Braunschweig hinterlegt gewesen und wurde 1820, nach erfolgtem öffentlichen Aufrufe, dem Museum überwiesen. Die übrigen drei Stücke befanden sich bereits in Salzdahlum. Von anderen Werken des Meisters sind nur zwei Gemälde in Utrecht „*Moses und der feurige Busch*" und die „*Flucht der Maria*" (No. 84 und 85.) bekannt. Das erstere erinnert an den „*Samariter*" und ist auch von demselben geringen Werthe wie dieser.

Augustin Terwesten der ältere,
1649—1711.

No. 556. „*Venus und Amor.*" — Bez. an der unteren Muschel des Wagens vorn:



[1/2 der wirklichen Grösse.]

Dies Bild war mit mehreren andern etwa seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts als Pfand beim Kaufgerichte zu Braunschweig hinterlegt gewesen und wurde 1820, nach erfolgtem öffentlichen Aufrufe, dem Museum überwiesen, wo es auf Grund der Bezeichnung und, da es nicht wohl dem jüngeren Augustin Terwesten (1711—1781. Gool. II. S. 355 und Kramm VI. S. 1616.) angehören konnte, dem oben genannten Künstler zugeeignet wurde.

Ueber Augustin Terwesten den älteren, welcher der Oheim des jüngeren Augustin war, berichtet Houbraken (III. S. 268 ff.) ausführlich, und er sagt namentlich ganz bestimmt, dass er am 21 Januar 1711 gestorben ist. Dennoch lassen ihn Eijnden und Willigen (Aanh. S. 167.) am 21 Januar 1717 sterben, ohne freilich auch nur im geringsten dies zu belegen. Schon Füssli (II. S. 1839.) hat aber auf diesen Irrthum hingewiesen und auch schon Basan als dessen Quelle bezeichnet. Basan (Dict. II. S. 497.) schreibt auch wirklich: „il mourut à Berlin 1717, âgé de 68 ans." Dieser Angabe liegt ohne Zweifel ein Schreib- oder Lesefehler, bei dem die letzte 1 für eine 7 genommen wurde, zu Grunde; denn ein Druckfehler ist es offenbar nicht, da nach dem irrigen Todesjahr das Lebensalter richtig berechnet ist. Darauf also stützen sich Eijnden und Willigen, und Kramm (VI. S. 1615.) hat sogar die quellenlos hingestellte Angabe derselben der richtigen durch Houbraken

verbürgten gegenüber gestellt, als ob sie besser beglaubigt wäre.

Terwesten war ein Künstler von nicht geringer Begabung und von bedeutendem Können, allein er gehörte der Zeit des Kunstverfalles an. Er nahm die Italiener und van Dyck mit grossem Geschick zum Vorbilde, sodass er in seinen Werken kaum noch als ein Angehöriger der holländischen Schule zu erkennen ist. Alles Dieses zeigt schon das vorliegende Bild. Andere Werke von ihm werden in öffentlichen Sammlungen kaum vorkommen, doch befinden sich umfassende Deckenmalereien in den königlichen Schlössern zu Berlin, Potsdam, Charlottenburg u. s. w. In Berlin lebte er seit 1690 als Hofmaler und starb daselbst, wie bemerkt, 1711; auch war er bei der Einrichtung der dortigen Kunstakademie hervorragend betheiligt. Siehe auch Frd. Nicolai, Nachrichten von den Baumeistern u. s. w. Berlin 1786. S. 115.

Das vorliegende Bild ist von C. Schroeder gestochen.

No. 557. S. hier folgend: Matheus Terwesten.

Matheus Terwesten,

1670—1757.

No. 557. *„Die Befreiung der Andromeda."* — Bez. unten etwas l. von der Mitte; sehr schwer erkennbar (s. hier S. 4.):

Matteus S. Terwesten
1697 Berlin

Das Bild ging seit Eberlein (II. Gall. No. 42.) unter dem Namen des Augustin Terwesten, doch ist, wenn auch mit vieler Mühe, die oben mitgetheilte Bezeichnung entdeckt und entziffert worden, welche die Benennung des Bildes richtig stellt.

Matheus Terwesten war der jüngere Bruder und Schüler Augustin's und reiste 1696 zu diesem nach Berlin, wo

er einige Zeit blieb und die neue Kunstakademie, und zwar wie Nicolai (Nachrichten u. s. w. S. 115.) sagt, als „ältester Akademist" besuchte. Von da begab er sich nach Italien. (Gool I. S. 314.) Das vorliegende Bild ist also während dieses vorübergehenden Aufenthaltes zu Berlin gemalt worden, und zwar, wie man annehmen muss, unter erneutem unmittelbaren Einflusse Augustin's, der erster Lehrer der Akademie war. Die Aehnlichkeit in Auffassung, Bewegung, Zeichnung, Schattenbehandlung, Ton und Farbe zwischen diesem Bilde und der „*Venus*" des Augustin ist augenfällig und so bedeutend, dass man begreift, wie auch das Bild des Matheus dem Augustin zugeeignet werden konnte.

Als Gool sein Werk abschloss, 1750, war Matheus 80 Jahre alt und er starb nach einer Handschrift des Pieter Terwesten (1714—1798.) seines Sohnes, am 11 Juni 1757. (Kramm VI. S. 1616/7.)

Eine Handzeichnung von ihm „*Pan und eine Nymphe*," die „M. TERWESTEN. F." bezeichnet ist, besitzt gleichfalls das Museum.

Nach Fr. Nicolai hat er sich auch Matthias unterschrieben.

VII.

Die Gattungsmaler.

Pieter van Laer,
erste Hälfte des XVII. Jahrhunderts.

No. 586. „*Halt vor dem Wirthshause.*" — Bez. unten etwas l. von der Mitte:

Peter La

Die älteste und hauptsächlichste Quelle zur Lebensgeschichte des Pieter van Laer ist Sandrart (II. S. 311.), der mit ihm lange und eng befreundet war. Sandrart giebt zwar nur Eine Jahreszahl, 1639, wo Pieter nach Holland zurückkehrte; aber er sagt doch, dass derselbe bis dahin 16 Jahre, also seit 1623 in Rom gelebt, und dass er nach der Heimkehr „folgends in fünf Jahren viel (Arbeiten) gefförtiget" hat. Sandrart fährt nun wörtlich fort: „Inmittelst lieffen seine Jahre dem sechzigsten zu, und weil er ohne das von schwach- und subtiler complexion, auch zur Melancholey geneigt, nahmen mit dem Aufnehmen der Jahre, die Kräften und Gedächtnus ab, und wurde dieser fromme hochverwunderliche Mann zu Harlem, mit grossem Bedauern der Kunstliebenden, aus dieser zeitlichen Unruh zur

ewigen Ruh versetzt, und dieses Kunstliecht, das unzahlbar vielen andern hell und klar zur Folge geleuchtet, ausgelöscht."

Aus diesem Berichte scheint mir doch deutlich hervorzugehen, dass Pieter van Laer nach seiner Heimkehr noch fünf Jahre gearbeitet hat und dann gestorben ist, also im Jahre 1644, seines Alters nahezu sechzig. Er war demnach gegen 1590 geboren, und zwar zu Haarlem. Houbraken (I. S. 359.), der wesentlich auf Sandrart fusst, hat diesen Zusammenhang übersehen und sich anderweitig die Lebensgrenzen des Meisters berechnet. Er schloss nämlich daraus, dass Samuel van Hoogstraeten in seiner „Schilderkonst", die nach ihm 1675, aber in Wahrheit erst 1678 erschienen ist, den Pieter van Laer als todt erwähnt (S. 311.), und dass Sandrart dessen Alter auf nahezu sechzig Jahre angiebt, er müsse um 1613 geboren sein. Um diesen Schluss zu machen, hätte er freilich Hoogstraeten garnicht gebraucht, denn Sandrart's Werk selbst ist ja 1675 erschienen! Houbraken's Rechnung hat aber die Grundlage aller weiteren Angaben in den Handbüchern und Katalogen gebildet. Einige wie z. B. d'Argenville (Abrégé. II. S. 76.) hielten die Zahlen 1613 und 1675 fest und geben das Alter danach auf 62 Jahre an, Andere wie z. B. noch Nagler und Immerzeel lassen ihn 1673 oder 1674 sterben.

Dass das Geburtsjahr 1613 unbedingt falsch sein muss, hätte Houbraken sich selbst sagen müssen, da er ja ihn von 1623 bis 1639 in Rom sich aufhalten lässt und da er zum Ueberfluss schon früher berichtet hatte (I. S. 277.), dass Sandrart bei seiner Ankunft in Rom 1627 den Pieter van Laer bereits vorfand. Also mit etwa 10 Jahren hätte danach Pieter die Reise über Frankreich nach Rom unternommen! Dass die Angabe über den römischen Aufenthalt aber im wesentlichen richtig ist, geht, abgesehen von Sandrart's sicherer Gewähr in dieser Hinsicht, auch daraus hervor, dass eine Zeichnung in der Kunsthalle zu Hamburg

P van Laer, in Roma.
Aoi 20 Maert. 1628.

bezeichnet ist und dass die Radirung bei Bartsch No. 1 den Namen „Petrus di Laer fe." und den Beisatz „Romae Superiorum licentia A^no^ 1636" trägt. Dass Pieter wirklich zu Haarlem, wie Sandrart sagt, und nicht zu Laren, wie Houbraken behauptet, geboren ist, hat Kramm (III. S. 926.) durch Anziehung einer Stelle bei Schrevelius (Beschryving van Haerlem S. 384.) dargethan.

In derselben Stelle dieses 1648 erschienenen Buches heisst es weiter auch, dass Pieter van Laer Italien nicht vergessen konnte: „derhalven is hy te rade geworden, wederom op nieus te reysen; soo heeft hy aende vrienden syn afscheyt genomen, datmen noch niet en weet waer hy voleyndt is, dat Empedocles voor hadde." Kramm schliesst hieraus, dass er wieder und zwar „op aanraden," wovon ich nichts finde, nach Italien gereist ist; jedoch scheint mir, in Verbindung mit Dem, was Sandrart über seine schwache Gesundheit und seinen schwermüthigen Seelenzustand sagt, der Sinn der Stelle der zu sein, dass er Abschied von seinen Freunden, unter dem Vorgeben einer Reise nach Italien, genommen hat, dass man aber noch nicht weiss, wo er ausgeführt hat, was Empedocles ihm vorgethan hatte, also jenen Selbstmord, von dem R. de Piles in seinem „Abrégé" (2 Ausg. S. 415.), Houbraken und viele Andere erzählen. Wie jener sich in den Aetna, so hatte Pieter van Laer sich in eine Wassergrube (fossé, waterput) gestürzt: beide waren verschwunden. Dass dies vor 1648 geschehen ist, beweist das Erscheinungsjahr des Schrevelius'schen Werkes. Sandrart's Angaben werden hierdurch also bestätigt. Uebrigens sind die Worte bei Schrevelius „waer hy voleyndt is, dat Empedocles voor hadde" sprachlich dunkel und unverständlich, doch kann deren Sinn nicht zweifelhaft sein.

Ich muss des Briefwechsels zwischen Melchior de Hondecoeter und Pieter van Laer noch gedenken, der in Meusel's Museum (XVI. Stück von 1792. S. 253—269.) mitgetheilt und mehrfach angeführt ist. Er gehört dem Jahre 1666 an. Aber er trägt so deutlich den Stempel des fremden Ursprungs an der Stirn, dass ich mich wundern muss, wie er nur einen Augenblick für echt gehalten werden konnte. Unter der Maske jener beiden Maler verspottet ein Schreiber des

vorigen Jahrhunderts den Hof und die Akademie im Haag, ähnlich wie es Montesquieu in seinen „Lettres persanes" oder Josef Anton Koch in seiner „modernen Kunstchronik" in Bezug auf andere Dinge gethan haben.

Pieter Quast,

arbeitete um 1633—1638.

No. 568. „*Ein Branntweinverkäufer und ein altes Weib.*"

No. 569. „*Ein Bettler und eine Bettlerin.*"

No. 570. „*Ein zechender Bauer, sitzend.*"

Die Nachricht, welche Nagler und Andere sowie auch der letzte Blasius'sche Katalog bringen, dass Pieter Quast 1601 (oder 1602) und zwar im Haag geboren sei, ist nicht beglaubigt. Man weiss von ihm sicher nur, dass er im Jahre 1634 Mitglied der Lukasgilde im Haag wurde. (Kunstkronijk 1867. S. 83 und Archief v. ned. Kunstg. III S. 263.) Doch wird man annehmen müssen. dass er in diesem Jahre nicht überhaupt erst Meister wurde, sondern dass er von auswärts gekommen war; denn die „*Bauernstube*" in Wien (Erdgesch. III. No. 22) trägt schon die Jahreszahl 1633.

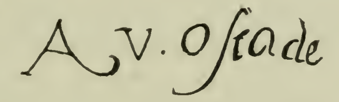
Auf mehreren der nach ihm gestochenen Blätter kommen dann noch die Jahreszahlen 1634 und 1638 vor. Andere Mittel, um die Wirksamkeit des Meisters zeitlich zu bestimmen, sind bis jetzt nicht vorhanden. Diese Blätter, sowie seine eigenen zahlreichen Radirungen bestätigen in jedem Betrachte die Echtheit der beiden ersten der hier vorliegenden Bilder, welche Gegenstücke sind. Was das dritte Bild betrifft, so ist es kaum möglich, mit Sicherheit zu urtheilen: Art und Vortrag entsprechen jener ziemlich eigenthümlichen Weise des Pieter Quast nicht, und doch ist nicht ausgeschlossen, dass er in späterer Zeit, unter gewisser Einwirkung von Rembrandt, dasselbe gemacht haben könnte. Es ist unter seinem Namen mit dem Reinike'schen Vermächtniss in das Museum gekommen, und so

wird man ihm denn diesen Namen bis auf weiteres auch lassen müssen.

W. Burger (Mus. de la Holl. I. S. 267.) erwähnt die beiden ersten Stücke. Kramm (V. S. 1327.) macht 63 Radirungen von ihm namhaft; dieselben liegen in der Kupferstichsammlung des Museums grösstentheils vor, dürften jedoch überwiegend keine Originalarbeiten von ihm sein. (Vergl. Heller-Andresen, Handbuch f. Kupferstichsammler etc. II. S. 343.)

Adriaen van Ostade,
1610—1685.

No. 540. „*Die Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten.*" — Bez. r. unten:



No. 578. „*Ein Bauer, der an seiner Tabacksbüchse riecht.*"

No. 571. „*Eine Bauernkneipe.*"

Die ältere allgemeine Angabe, dass Adriaen van Ostade aus Lübeck gebürtig sei, nimmt ihren Ursprung von Houbraken (I. S. 347), der jedoch selbst schon Zweifel hegte, indem er „zoo ik't wel heb" hinzusetzte. Dennoch wurde sie nicht beanstandet. Sie wurde sogar noch von Th. Gaedertz (Ad. van Ostade u. s. w. Lübeck 1869. S. 16.) wiederholt und findet sich auch in früheren Verzeichnissen der herzoglichen Sammlung. Durch die Veröffentlichungen Willigen's (S. 233 ff.) ist sie berichtigt worden. Ostade stammt aus Haarlem.

Die „*Verkündigung*" lehnt sich im ganzen Gedanken der Anordnung wie der Licht- und Schattenvertheilung an Rembrandt's Radirung desselben Gegenstandes (Bartsch No. 44.), doch weichen die Einzelheiten im landschaftlichen wie figürlichen Theile von diesem Blatte durchaus ab. Dieses Bild findet sich bereits im handschriftlichen Verzeichnisse von 1744, wäh-

rend das zweite Stück zuerst bei Pape 1836 auftritt; wann und wie das letztere erworben wurde, ist nicht zu ersehen. Für die Angaben von Gaedertz, dass die „*Verkündigung*" sich „schon beim Schlusse des 17 Jahrhunderts in Salzdahlum" befunden habe (S. 94.) und dass auch der „*Bauer*" bereits „früher" daselbst gewesen sei (S. 159.), kann ich keine Beweismittel finden. Vermuthlich walten Irrthümer ob. Im letzten Blasius'schen Kataloge wird darauf hingewiesen, dass der „*Bauer*" zu „einer Reihenfolge von 5 Bildern, die 5 Sinne darstellend, gehört, von denen 3 sich in Petersburg befinden". So aufgefasst, würde das Bildchen den Geruch veranschaulichen sollen. Allerdings befinden sich in Petersburg drei ähnliche kleine Bilder: „*das Gefühl, das Gesicht und der Geschmack*" (No. 956—958.), allein sie dürften doch mit dem vorliegenden kaum etwas gemein haben, da sie beinahe 1 Zoll höher und auch etwas breiter sind. Ob das vorliegende Bild den Sinn des Geruches überhaupt veranschaulichen soll, erscheint mir sogar sehr zweifelhaft. Gaedertz (S. 70.) nimmt dies freilich für sicher an und hält danach die Zugehörigkeit des Bildchens zu den Petersburger Stücken für „nicht unwahrscheinlich". Allein er hat die Maassverhältnisse übersehen. Die Petersburger Bilder messen nach Waagen (Ermit. z. Petersb. etc. S. 27 und 209.) $2^3/_4$ zu $2^1/_8$ Verschok — nicht Zolle, wie Gaedertz (S. 68.) irrig schreibt — also etwa 0,12 zu 0,10 $\underline{^m}$ und das hiesige misst 0,10 zu 0,09 $\underline{^m}$. Danach also kann das letztere nicht zu jener Folge gehören.

Was das dritte der Bilder angeht, so ist es mit dem Reinike'schen Vermächtniss unter dem Namen des Adriaen Brouwer in das Museum gelangt. Auf der Rückseite desselben befindet sich jedoch ein alter Zettel mit dem Namen des Adriaen van Ostade, dessen älterer Art Auffassung und Vortrag wohl entsprechen. Auch hatte W. Schmidt, ohne Kenntniss dieser Thatsache, das Bild, indem er begründende Ausführungen brachte, schon dem Ostade zugeschrieben. (Zahn's Jahrbücher VI. S. 189.) Die Sache hat jedoch einen Haken, indem ziemlich oben in der Mitte des Bildes auf dem weisslichen Lappen sich die Ueberbleibsel einer Bezeichnung

[illegible]....

finden, die zu dem Namen Ostade's nicht stimmt. Da dieselben jedoch schwer zu entziffern und noch schwerer zu deuten sind, so ist das Bild bis auf weiteres bei Ostade eingestellt worden.

Neuerdings hat C. Vosmaer einen Aufsatz über „Adriaen van Ostade" in der Zeitschrift L'Art (1878. III.) veröffentlicht, wo er auch das vorliegende Gemälde der „*Verkündigung*" bespricht. (S. 249.) Auch W. Bode schrieb über „Adriaen van Ostade als Zeichner und Maler" im I. Bande der „Graphischen Künste" S. 37—48 (Wien 1879) und H. Havard widmete dem Meister einen kurzen Abschnitt im IV. Bande seines Buches L'art et les artistes hollandais. (Paris. 1881. S. 83 ff.)

Gerard Dov,

1613—1675.

No. 587. „*Selbstbildniss des Meisters.*" — Bez. an der Tischkante r.:

GDov

No. 588. „*Ein Astronom mit einem Globus.*" — Bez. an der Fensterkante unter dem Buche:

GDov 1657

No. 589. „*Ein lesender alter Mann.*"

Die Bedenken gegen die Richtigkeit des von Houbraken (II. S. 1.) überlieferten Geburtsjahres 1613 sind von Kramm (II. S. 363.) gehoben worden. Von demselben sind auch auf Grund von Mittheilungen, die ihm Rammelman Elsevier aus dem Archive zu Leyden gemacht hatte, die verschiedenen älteren Angaben in Bezug auf das Todesjahr berichtigt worden. „Gerrit Dou ist am 9 Februar 1675 in der Peterskirche zu Leyden begraben" worden.

Alle drei vorliegenden Bilder befanden sich schon zu Salzdahlum unter Dov's Namen in der Gallerie, doch ist später der „*Astronom*", No. 588. längere Zeit wegen starker Beschä-

digungen zurückgestellt gewesen. Da diese jedoch glücklicherweise nur in den nebensächlichen Theilen vorlagen, konnte das Bild leicht wieder hergestellt und von neuem in die Gallerie aufgenommen werden.

Philips Wouwerman,
1619—1668.

No. 542. „Die Himmelfahrt Christi." — Bez. l. unten:

Eines der wenigen Bilder biblischen Inhaltes dieses ausgezeichneten Künstlers! Anziehend ist es, wie er auch hier die weisse Masse in der Mitte seiner Gemälde, die er durch einen Schimmel zu geben pflegt, als Hose eines der Apostel angebracht hat. Und besonders lehrreich erscheint die in dem Werke zahlreich und bedeutend durchklingende Anlehnung an die Italiener, wie denn z. B. der Apostel links mit dem gelben Rocke ganz und gar die Art des Paolo Veronese zeigt. Vergl. Bd. I. S. 101.

In Folge der Angabe Houbraken's (II. S. 70.), dass Philips Wouwerman 1668 im Alter von 48 Jahren gestorben sei, war das Geburtsjahr auf 1620 berechnet worden; allein er empfing bereits am 24 Mai 1619 die Taufe. Diese und andre Nachrichten bringt Willigen (S. 388 ff.) bei. Vergl. auch W. Bode, Frans Hals u. s. w. S. 64.

Hendrik Martensz Rokes gen. Sorgh,
1621—1682.

No. 594. „*Eine Bauerngesellschaft.*" — Bez. oben am Kamine:

H. Sorgh.

No. 595. „*Die Arbeiter des Weinberges.*“ — Bez. auf dem Pack l. unten, r. vom Fasse:

H. Sorgh 1665

Die Quelle der Nachrichten über Sorgh ist Houbraken (II. S. 89.), der auch den Beinamen Sorgh oder wie er schreibt Zorg erklärt. Danach erhielt ihn schon der Vater Marten Klaasz Rokes, welcher Marktschiffer zu Rotterdam war, der Sorge wegen, die er sich um die von ihm geladenen Güter machte. Hendrik nahm den Beinamen völlig an und schrieb sich, wie auf den vorliegenden beiden Bildern zu sehen, H. M. Sorgh. Immerzeel (III. S. 281.) und namentlich Kramm (V. S. 1544 und VI. S. 1902.), der die Lesart Sorgh ausdrücklich verwirft, scheinen deshalb nicht im Rechte zu sein, wenn sie Zorg oder Zorgh und zwar ausschliesslich schreiben. Die niederländische Schreibweise Sorghe — hochdeutsch Sorge — ist alt überliefert und findet sich noch in des C. van Kiel (Corn. Kilianus) „Etymologicon“, selbst noch in der 1787 zu Utrecht erschienenen G. Hasselt'schen Ausgabe, während die Schreibweise mit dem Z daselbst überhaupt gar nicht vorkommt. Im Sinne des siebzehnten Jahrhunderts, dem Hendrik Martensz Rokes angehörte, würde deshalb die Schreibweise Sorgh ganz berechtigt sein, wenn sie nicht auch urkundlich von ihm selbst, und wie es scheint ganz ausschliesslich, angewandt worden wäre. Zu den in dieser Beziehung von W. Burger (II. S. 271.) angezogenen Beispielen könnten noch die Bezeichnungen zweier Bilder in Dresden (No. 1395/6.), zweier in Kassel (No. 507/8.) und eines im Louvre (Coll. La Caze No. 153.) hinzugefügt werden. Immer findet man Sorgh niemals Zorgh oder Zorg.

Von den beiden vorliegenden Bildern ist das erstere, No. 594, obwohl es auch erhebliche Vorzüge besitzt, doch das minder schöne. In der Gesammthaltung erinnert es an die „*Bauernkneipe*“ von 1643 in Dresden (No. 1611.) und dürfte also wohl auch der früheren Zeit des Meisters zugehören, der jedoch bald danach schon glückliche Anläufe zur Vollen-

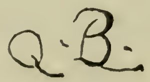
dung nahm, wie das die „*Wirthsstube*" im Louvre (Coll. La Caze. No. 153.) von 1648 darzuthun sehr geeignet ist. Seine eigentliche Blüthe wird durch das zweite der vorliegenden Bilder, No. 595. von 1665 sehr günstig zur Anschauung gebracht. Neben einer reich entwickelten Anordnung geht eine sehr feinsinnige Charakteristik und eine zu geschlossener Stimmung ausgezeichnet durchgebildete Malerei her; die Haltung derselben wird durch einen warmen bräunlichen Ton und das von links einfallende kräftige Licht bestimmt. Diesen malerischen Gedanken wiederholt Sorgh, soweit ich habe beobachten können, in allen seinen Darstellungen geschlossener Räume, während seine Bilder mit offener Luft fast immer etwas Kühles haben. In letzterer Hinsicht dürfte das vortreffliche kleine Stück der „*Fischhändlerin*" von 1664 in Dresden (No. 1395.), welches an Feinheit und Sinnigkeit der Behandlung sonst der vorliegenden No. 595 nahe steht, ganz besonders bezeichnend sein. Eine Wiederholung dieses eben genannten hiesigen Bildes, und zwar in gleicher Grösse von 1667 besitzt die Dresdener Gallerie (No. 1396.). jedoch ist dieselbe in der malerischen Ausführung und Stimmung weniger fein und vollendet; sie scheint mit geringerer Lust und Liebe gemacht zu sein, und ist deshalb erheblich weniger schön ausgefallen.

Die beiden hiesigen Stücke wurden im Jahre 1738 erworben.

Quirin Brekelenkam,

† 1668.

No. 607. „*Ein alter Mann mit Fischen.*" — Bez. l. unten:



No. 608. „*Eine alte Frau mit Gemüsen.*" — Bez. l. unten:

No. 609. „*Eine Frau, ein kleines Mädchen fütternd.*"

No. 610. „*Ein Pärchen, Karten spielend.*" — Bez. r. oben:

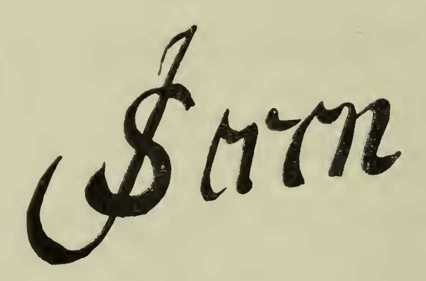
Q. Brekelenkam · fecit
1662.

Einige Nachrichten zum Leben des Meisters hat unlängst H. Havard, auf Grund von Mittheilungen, die ihm durch Rammelman Elsevier aus dem Archive zu Leyden gemacht worden waren, in der Chronique des arts (1878. S. 69 und 75.) und später im IV Bande seines Werkes L'art et les artistes hollandais (S. 102 ff.) veröffentlicht. Danach war Quirin Brekelenkam oder Quiring Gerritszoon Brekelinghkam wahrscheinlich zu Swammerdam bei Leyden geboren, er ward im März 1648 in die Lukasgilde daselbst aufgenommen, heirathete im April desselben Jahres zum ersten Male und nach dem Tode der Frau im Oktober 1656 zum zweiten Male. Er starb zu Leyden im Jahre 1668.

Die Art des Meisters, der nicht besonders vielseitig und beweglich war, wird in den vorliegenden vier Bildern ganz treffend veranschaulicht. Eine besondere Liebhaberei hat er für die rothen Weiberröcke und die mit Pelz besetzten Jacken gehabt, wie sie hier zweimal, und auch sonst häufig, namentlich auf zwei bekannteren Stücken im van der Hoop'schen Museum zu Amsterdam (No. 24 und 25.), vorkommen.

Jan Steen,
1626—1679.

No. 599. „*Die Eheverschreibung.*" — Bez. l. am Rande in viertel Höhe des Bildes:



No. 600. „*Eine lustige Gesellschaft.*"

Das erste dieser Bilder wird von Houbraken (III S. 16.) ausführlich beschrieben: „Ich kann nicht unterlassen, den Inhalt eines grossen Stückes (das nicht lange in meinem Hause gestanden hatte, nachderhand an den Fürsten von Wolfenbüttel verkauft ist) zu melden, worin ein Bräutigam und eine Braut, zwei alte Leute und ein Notar abgebildet sind. Diese Gestalten waren jede so natürlich in ihren Verrichtungen abgebildet, als ob man sie selber wesenhaft sich bewegen sähe. Die alten Leute scheinen mit dem grössten Ernste ihre Meinung dem Rechtsfuchs su bedeuten, der, mit der Feder auf dem Papier, schreibbereit mit Bedacht zuhört. Der Bräutigam (auf das äusserste hierüber missvergnügt) in einer Haltung, als ob er eben vor Aerger mit dem Fusse stampfen wollte, Hut und Trauzeichen auf den Boden geworfen, Schulter und Hände hochgezogen. Er sieht neben seiner Braut nach oben, als ob er die Schuld davon an die Alte weisen wollte und sich vor ihr entschuldigen, die dabei mit Thränen auf den Wangen betrübt steht. Dies alles war so klar und deutlich aus den Gesichtszügen wie der Stellung der Gestalten und aus anderen Umständen zu sehen, als ob es dabei geschrieben worden wäre."

Zwar keineswegs durchweg genau und treffend, ist diese Beschreibung doch von Werth als der älteste Versuch einer Erklärung des Bildes. Andere Auffassungen sind mehrfach gefolgt, und die Ansichten der Besucher des Museums, welche dieser Frage ihre Aufmerksamkeit schenken, gehen oft weit auseinander. Namentlich bleibt die Beziehung der beiden Alten zur Braut oder zum Bräutigam fortdauernd Gegenstand sehr erheblicher Meinungsverschiedenheiten. Auch die Ueberlieferung, dass der Mann am Fasse die Züge Jan Steen's selbst trage, wird geglaubt und bestritten. Der Dichter, welcher zu diesem Bilde die Novelle schreiben und dadurch den Vorgang in seinen seelischen Tiefen und seinen inneren Beziehungen völlig und einheitlich erklären soll, hat sich noch nicht gefunden.

Durch diese Anziehung, welche das Bild gegenständlich anregend ausübt, wie ganz besonders durch die bewunderungswürdige, höchst durchgeistigte Ausführung darf es unter den ersten Meisterwerken Jan Steen's einen Platz beanspruchen; als das Hauptwerk des Künstlers unter den in deutschen Sammlungen befindlichen Arbeiten desselben wird es wohl unbestritten erachtet werden dürfen.

Eine Wiederholung des Bildes in etwa ²/₃ Grösse (34 zu 45 Zoll) besass im vorigen Jahrhundert der Graf Brühl in Dresden; sie war von Ch. Baquoy gestochen worden. Die Anordnung des Hintergrundes und mehrere einzelne Dinge weichen von dem hiesigen Bilde ab. (S. Smith, Cat. rais. IV S. 52.) Eine Kopie dieses Brühl'schen Exemplares oder eine dritte Wiederholung sollte ehedem eine Frau Hoofman im Haag oder in Haarlem besessen haben (Smith, Suppl. S 501.), doch zeigen schon die Maasse (40 zu 48 Zoll) ein anderes Grössenverhältniss, und T. van Westheene (Jan Steen etc. S. 137. No. 167.) erklärte bestimmt, dass der Gegenstand dieses ehedem Hoofman'schen Bildes auch ein ganz andrer sei.

Ein weiteres Exemplar, welches Westrheene jedoch nicht kennt, befindet sich in der gräflich Sierstorpf'schen Gallerie zu Driburg in Westfalen. (No. 101.) Es ist zwischen 1817 und 1821 erworben worden, und misst etwa 3½ Fuss Breite und 3 Fuss Höhe. Nach des Grafen Sierstorpf's Ueberzeugung

war dieses Exemplar „gewiss das Urbild, das nachher zu dem allerdings feiner ausgemalten Bilde" in Braunschweig „Anlass gegeben hat." Er merkte richtig an, dass die Feder hinterm Ohre des Notars und der Myrthenzweig zu den Füssen des Bräutigams fehlen, auch dass in mehreren Köpfen „der Charakter verschieden und eigentlich feiner ausgedrückt ist". Die Braut himmelt auf diesem Bilde in der That nicht so wie auf dem vorliegenden Exemplare; sie sieht vielmehr ihren Bräutigam, der aufrichtig betheuert, freudig an. Bei dieser fast ganz vollkommenen Uebereinstimmung im Gegenstande hat das Bild doch ein anderes Ansehen, als das hiesige, da es im ganzen Grunde, in den Schatten und den dunklen Tönen sehr gedunkelt ist; aber trotzdem ist es sehr schön. Es ist auf dem Zettel, welcher am Fasse steckt, „J. Steen. F." bezeichnet; einige andere Zeichen, vermuthlich der Jahreszahl angehörig, habe ich nicht entziffern können.

In den Ausführungen über dieses Driburger Bild, im Kataloge seiner Sammlung, die er 1822 geschrieben hat, bemerkt der Graf Sierstorpf, dass ein Gemälde desselben Gegenstandes wie das seinige, in der „Königlich Sächsischen Gallerie" vorhanden sei. Der Wortlaut ist derartig, dass man den Eindruck erhält, der Schreiber habe dieses Bild zu Dresden selbst mit eigenen Augen gesehen. Allein, nach einer mir von der dortigen Generalverwaltung der Museen freundlichst ertheilten Auskunft, ist nicht der geringste Nachweis, dass jemals eine „*Eheverschreibung*" von Jan Steen in der Gallerie zu Dresden vorhanden gewesen sei, in den Inventaren aufzufinden. Die Aufklärung des demnach sich ergebenden Widerspruches ist also für jetzt nicht möglich.

Dasselbe Modell wie zu dem „Vater" auf dem vorliegenden Gemälde ist von Jan Steen zu einem schwarz gekleideten Manne auf einem Bilde im Besitze des Herrn Freiherrn Anselm von Rothschild in Wien (Ausstellung von Gemälden alter Meister, daselbst 1873 No. 133.), und das zur „Mutter" auf einem „*Nikolausfeste*" im Besitze des Herrn Jos. R. von Lippmann (Ebend. No. 151.) benutzt worden. Eine alte und eine junge Frau auf der „*holländischen Mahlzeit*" in Montpellier (No. 272.) sind nach denselben Modellen gemacht wie die „Alte" und

die „Braut". Die „Braut", ein paar Jahre älter und erheblich voller, kommt als Hauptfigur auf dem „*Bohnenfest*" von 1668 zu Kassel (No. 576.) vor.

Lehrreich zur unmittelbaren Vergleichung dürften besonders die Bilder Jan Steen's im Haag sein, die wichtige Züge naher Verwandschaft mit der „*Eheverschreibung*" zeigen. So stimmt die ganze Behandlung, namentlich der glänzenden Stoffe wie der braunen Atlasstrümpfe und dergleichen, auf der „*Brauerei von Jan Steen*" (No. 139) mit den entsprechenden Dingen hier. Auf dem „*Arzte*" (No. 137.) kommt derselbe Teppich, auf dem andern „*Arzte, der den Puls fühlt* (No. 136.)", und den „*Hausgenossen Jan Steen's*" (No. 138.) ein ähnliches Wachtelhündchen vor wie hier. Im Hintergrunde des letzteren Bildes finden sich auch zwei Personen, die in der Auffassung den beiden Zeugen, — ganz links auf der „*Eheverschreibung*" — genau verwandt sind. Leider enthält die Bezeichnung keines von allen diesen Bildern mit alleiniger Ausnahme des „*Bohnenfestes*" von 1668 zu Kassel eine Jahreszahl, und man wird deshalb, um die Entstehungszeit der „*Eheverschreibung*" annähernd zu bestimmen, sich an das Kasseler Bild halten müssen. Danach würde dieselbe etwa um 1665 zu setzen sein. Auch einige andere Beziehungen sprechen hierfür, wie z. B. die nahe Aehnlichkeit von Einzelheiten, der Tischdecke, den Strümpfen und dergleichen mehr, auf dem „*Antonius und Cleopatra*" von 1667 in der Universitäts-Sammlung zu Göttingen wie auf den „*fröhlichen Hausgenossen*" von 1668 im van der Hoop'schen Museum zu Amsterdam (No. 105.) mit entsprechenden Stücken auf der „*Eheverschreibung*".

Gestochen ist das vorliegende Bild von C. Schroeder (1760—1844.) in gr. qu. fol. und zweimal von W. Unger in 4°. Zeitschr. f. b. Kunst, 1868 zu S. 190 ff. und Seemann's kleines Galleriewerk. mit Text von O. Mündler.)

Das zweite der vorliegenden Bilder „*die lustige Gesellschaft*" erreicht die Vollendung der „*Eheverschreibung*" nicht, und es erscheinen die Zweifel, welche hinsichtlich der Echtheit desselben bisweilen ausgesprochen wurden, nicht ganz unberechtigt. Immerhin aber ist es ein Werk von erheblichen Vorzügen und von bezeichnenden Eigenschaften. die auf Jan Steen hin-

weisen. Auch liegen ferner einige unmittelbare Beziehungen mit beglaubigten Bildern vor, welche beachtenswerth sind. So erinnert die Gesammterscheinung der „*Hausgenossen*" im Haag (No. 138.) an dies Gemälde; und einige stumpfere Farbentöne, wie in dem blauen Kleide der Delila, auf dem „*Simson*" in Antwerpen (No. 338.) zeigen Verwandtschaft mit denen hier. Auch bietet der Vergleich mit der „*Eheverschreibung*" selbst manche Anhaltspunkte. Endlich aber ist doch zu berücksichtigen, dass auch der Löwe bisweilen schläft und dass nicht jede Arbeit Jan Steen's auf der Höhe der „*Eheverschreibung*" steht. Ja, es kommt unter seinen beglaubigten Werken manches selbst recht mässige vor, und ich weise in dieser Beziehung namentlich auf einige Stücke in Amsterdam hin (No. 340, 341 und 343.), die ihn in Hinsicht solcher schwächeren Behandlung und solchen geringeren Gesammtwerthes treffend charakterisiren. Erwägt man alle diese Umstände, so wird man schwerlich wagen mögen, das vorliegende Bild dem Meister abzusprechen und es einem seiner Nachahmer, soviel hierfür auch angeführt werden könnte, zuzuschreiben. Vergl. Westrheene S. 137. No. 168.

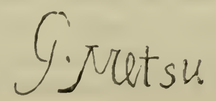
Ein drittes bei Westrheene (No. 169.) verzeichnetes Bild, ein „*Ständchen*" oder der „*Drei-Königs-Abend*", welches allerdings in den älteren Verzeichnissen Jan Steen's Namen trägt, ist schon im letzten Blasius'schen Kataloge (No. 601.) einem „unbekannten Maler" zugewiesen worden; es ist ein ganz mittelmässiges Machwerk.

Einen grösseren Aufsatz über Jan Steen brachte neuerdings der Nederlandsche Kunstbode. (1881. S. 225 ff.)

Gabriel Metsu,

1630—1669 (?).

No. 590. „*Die Bierschenkin.*" — Bez. l. oben:



Die oben mitgetheilten Ziffern fussen zum Theil auf urkundlichen Nachrichten (Elsevier im „Navorscher" IV. S. 161.) und berichtigen die seit Houbraken (III. S. 41/2.) üblichen Angaben. Vgl. C. Lemcke, G. Metsu in R. Dohme's „Kunst und Künstler" II. No. XXIV. S. 27. und Havard, L'art et les artistes holl. II. S. 187.

Das vorliegende Bildchen ist in einer Radirung von W. Unger veröffentlicht und durch einen beigegebenen Text von W. Bode erläutert. (Zeitschr. f. b. Kunst 1869. S. 125 und Seemann'sches Galleriewerkchen. Taf. 8.) Bode berichtet daselbst auch, dass das Bildchen 1778 für 20 Thaler erworben sei, jedoch finde ich in den Schriftsachen des Museums keinerlei Anhalt für diese Nachricht. In dem handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 nebst dessen Anhang, die Käufe von 1775 bis 1779 betreffend, kommt es überhaupt nicht vor. Dagegen findet es sich bereits in dem 1776 erschienenen Eberlein'schen Verzeichnisse (I. Cab. No. 136.), muss also jedenfalls vor diesem Zeitpunkte schon erworben worden sein. Eine ähnliche Frau mit Krug und Glas kommt auf dem „*Frühstück*" in Amsterdam (No. 213.) vor.

Jan van der Meer van Delft,

1632 bis um 1696.

No. 611. „*Das Mädchen mit dem Weinglase.*" — Bez. auf dem Fenster rechts unten:

JMeer

Wir behalten diese dem Bilde von W. Burger gegebene Benennung bei, um nicht durch eine Aenderung etwaige Irrthümer zu erregen. In seinen französischen Schriften nannte er es „*La coquette*". Querfurth, um 1711, bezeichnete es als „*eine lustige Gesellschaft*", das handschriftliche Verzeichniss von 1744 als „*einen jungen Herrn mit seiner Geliebten*". Eberlein, Pape und Barthel gaben nur eine längere Beschreibung ohne bestimmten Titel; Blasius nannte es zuerst (1867) „*eine Holländerin und zwei*

Männer," später „*eine Kokette*". Bei solchen Wandlungen schien es zweckmässig diejenige Benennung beizubehalten, unter der das berühmte Gemälde neuerdings allgemein bekannt wurde, wenn auch ein etwaiger anderer Titel vielleicht zutreffender erscheinen möchte.

Das Bild ist im Zusammenhange mit den Untersuchungen über den Meister desselben, den Delft'schen van der Meer, in letzterer Zeit mehrfach genannt und erörtert worden. Diese Untersuchungen sind allerdings wesentlich von W. Burger gefördert worden, aber man geht in der Schätzung derselben doch zu weit, wenn man Burger den Entdecker oder Schöpfer dieses Künstlers nennt. Schon seit Bleyswijk (Beschr. van Delft. S. 859.) kennt man seinen Namen und sein Geburtsjahr 1632, und Immerzeel sowie Kramm haben denn auch Artikel über ihn gebracht. Ja, Kramm ist es sogar gewesen, der für ihn und seine Bedeutung früher gegen Burger selbst auftrat. Hierdurch veranlasst scheint sich dieser erst der Sache ernstlich genähert zu haben. Aber Kramm's Ausführungen behalten ihren Werth. Danach stellt sich die Litteratur über Jan van der Meer van Delft und dessen hier vorliegendes Bild, wie folgt, zusammen:

Immerzeel III. (1843.) S. 130.

W. Burger, Musées de la Holl. II. (1860.) S. 72 ff. Er sagt von dem vorliegenden Bilde: „Ich kenne kein köstlicheres Stück der Gattungsmalerei in der ganzen holländischen Schule des siebzehnten Jahrhunderts u. s. w." (S. 73.)

Derselbe. Galerie d'Arenberg à Bruxelles (o. J.) S. 27 ff.

Kramm. VI. (1863.) S. 1725 ff. Er hält es für wahrscheinlich, dass das Bild einerlei sei mit einem Stücke der ehemals Jan van Loon'schen Sammlung, die 1736 zu Delft versteigert wurde: „Ein sitzendes und trinkendes Frauenzimmer mit einem stehenden Manne." (Hoet. II. S. 390.) Allein das Frauenzimmer trinkt hier nicht; und ferner kommt ja das Bild schon 1711 bei Querfurth vor, war also längst in Salzdahlum, als das andere in Delft zuerst unter den Hammer kam.

W. Burger, Van der Meer de Delft, in der Gazette des b. arts XXI. (1866.) S. 297 ff. Das vorliegende Bild ist S. 547

beschrieben. Diese Arbeit Burger's erschien auch in besonderer Ausgabe. (Paris 1868.

Derselbe, Meisterwerke der Braunschweiger Gallerie. III, mit einer Radirung von W. Unger; in der Zeitschrift f. b. Kunst. III. (1868 S. 262/3.

Die Gallerie zu Braunschweig u. s. w. (Leipzig 1870.) mit derselben Radirung von Unger und begleitendem Texte (von W. Bode.).

C. Lemcke, Jan Vermeer etc. in Dohme's „Kunst und Künstler". II. No. XXX. S. 11 ff.

Archief voor nederl. kunstgeschiedenis. I. (Rotterdam 1877.8.). Es enthält die Verzeichnisse der St. Lukasgilde zu Delft, aus denen hervorgeht, dass „Johannes Vermeer" (Vergl. oben S. 90. den 29 Dezember 1653 als Meister aufgenommen wurde, dass er an dem Eintrittsgeld von 6 Gulden fast 3 Jahre lang gezahlt hat und dass er in den Jahren 1662 und 63, wie 1670 und 71 einer der Vorsteher der Gilde (Regerende Hooftsmans) war (S. 56. 68. 69. 76. 78.).

Unter den übrigen Werken des Meisters stehen dem vorliegenden Bilde nahe „*die lesende Dame*" bei van der Hoop in Amsterdam (No. 129.), die „*Dame mit dem Perlenhalsbande*" in Berlin (No. 912 B.), die „*Spitzenmacherin*" in Paris (No. 695.) und ganz besonders das „*Mädchenbildniss*" in der Aremberg'schen Sammlung zu Brüssel (No. 35.). Leider ist das hiesige Gemälde dadurch in seiner ursprünglichen Schönheit beeinträchtigt worden, dass der blaue Ton der Untermalung an verschiedenen Stellen, besonders im Fleisch und im Weiss, durchgewachsen ist. Durch diesen Umstand ist freilich auch die ausserordentliche Merkwürdigkeit des Bildes und die zauberische Eigenthümlichkeit, die dasselbe, der Art des Meisters entsprechend, im hohen Grade besitzt, noch gesteigert worden. Doch ist ein ganz besonders helles Licht erforderlich, um diese Schönheiten im vollen Umfange zu erkennen.

No. 709. Siehe: Jan van der Meer d. ä. van Haarlem.

Frans van Mieris (?),
1635 – 1681.

No. 158. „*Die s. g. Mutter Rembrandt's.*"

Der Katalog von 1868 giebt an, dass dies Bild mit F. Mieris bezeichnet sei, allein es trägt rechts oben nur die mit Bleistift aufgeschriebenen Worte:

Dr alte Mieris

ganz ebenso wie dies auch bei den Nummern 669 mit „Hüsman" und 684 mit „E. Velde" der Fall ist. Da das Bild, obwohl in fleissiger und feiner Aufführung, doch ohne wahren Geist, ängstlich und äusserlich, gemalt ist, so wird es schwerlich „vom alten Mieris" herrühren. Es ist desshalb oben diesem Namen ein Fragezeichen beigesetzt worden. Dass es Rembrandt's Mutter darstellt, erscheint nach der Aehnlichkeit mit dem Bildnisse derselben von des Sohnes Hand aus dem Jahre 1639, das sich im Belvedere zu Wien (I. Stock Niederl. I. No. 39.) befindet, und nach dessen Radirung vom Jahre 1631 (Bartsch, No. 349.) möglich, doch ist es anscheinend nicht nach dem Leben, sondern nach einem anderen Bilde gemalt. Eine mässige Kopie desselben von der Hand Dietrich's besitzt die Gallerie in Dresden (No. 2278.), wo die Dargestellte jedoch „angeblich Dietrich's Mutter" genannt wird. Vergl. oben S. 277.

Die Lebensnachrichten über Frans van Mieris giebt Houbraken. (III. S. 1—12.)

Caspar Netscher,
1639—1684.

No. 612. „*Schäfer und Schäferin.*" — Bez. l. ziemlich unten, am oberen Rande des Steines:

CNetscher.
1683.

Die Modelle beider Figuren, besonders das der Schäferin hat Caspar Netscher in jenen Jahren mehrmals benutzt, so namentlich auf dem Bilde „*Vertumnus und Pomona*" in Berlin (No. 850.) vom Jahre 1681 und dem „*Schäferstück*" in München (No. 782.) von demselben Jahre 1681. Letzteres Werk kann sogar als ein Gegenstück des vorliegenden Bildes angesehen werden, wenn auch die Ausführung minder fein und zart erscheint. Eine ähnliche etwas ältere Darstellung vom Jahre 1676 besitzt die Liechtenstein'sche Sammlung zu Wien (No. 668.). Das vorliegende Stück gehört dem letzten Lebensjahre des Meisters, der am 15 Januar 1684 starb, an; es ist also eine seiner letzten Arbeiten.

Die Lebensnachrichten über ihn bringt Houbraken (III. 92 ff.).

Jakob Toorenvliet,
1641—1719.

No. 614. „*Eine Gesellschaft von je zwei Frauen und Mannern mit Büchern.*" — Bez. r. unten:

J. Toornvliet.

Das Bild gehört gerade nicht zu den besseren und besten Werken des Meisters, der in den Sammlungen eben nicht selten und in einigen, wie z. B. der Liechtenstein'schen zu Wien, sogar recht zahlreich vertreten ist. Beispielsweise erscheint ein Stück ähnlichen Gegenstandes in Dresden von 1678 (No. 1586.) im Ausdruck und malerischen Ton doch sehr viel feiner. Hinsichtlich der eigenthümlichen Zeichnung, der Kopftypen und der Färbung aber veranschaulicht das Bild die Art Jakob Toorenvliet's, die in allen seinen Arbeiten unverkennbar ist, ganz treffend.

Houbraken (III. S. 164 ff.) berichtet über ihn ausführlich, doch ist auch Kramm (VI. S. 1640.) und J. P. van der Kellen

(Peintre-graveur. I. S. 22. ff.) zu vergleichen. Wenn Letzterer als Geburtsjahr 1640 und der Dresdener Katalog 1644 angiebt, so dürfte in beiden Fällen lediglich ein Irrthum obwalten.

Eglon van der Neer,

1643—1703.

No. 617. „*Zwei Knaben, die mit einem Vogel spielen.*" Bez. l. unten:

vNeer. fe

Ausser diesem Stücke führt der letzte Blasius'sche Katalog unter Eglon van der Neer's Namen noch ein zum Reinike'schen Vermächtniss gehöriges „*Genrebild mit Antike*" (No. 618.) auf, das mit dem Monogramm bezeichnet sein soll. Das letztere besteht aus zwei C und einem I, welche wie die Ziffer für 1000: „C I Ɔ" zusammengesetzt sind. Es lohnt jedoch nicht diesem unbekannten Zeichen nachzuforschen, da das Bild lediglich eine mittelmässige Nachahmung Eglon van der Neer's, und dazu an mehreren grösseren Stellen sehr verdorben ist.

Die Nachrichten über ihn bringt Houbraken. (III. S. 172/3.) Den Titel eines spanischen Hofmalers, von dem Houbraken meldet, erhielt er vom Könige Karl II mittelst Patentes vom 18 Juli 1687, und zwar auf Vorschlag des Statthalters der Niederlande. (Mess. des sciences hist. etc. 1868. S. 348.)

Godfried Schalcken,

1643—1706.

No. 159. „*Bildniss eines Mannes im Federhut. Hüftbild in Lebensgrösse.*"

No. 615. „*Ein Mädchen, welches ein Kohlenbecken (stoofje) anbläst.*" — Bez. l. unten:

G· Schalcken.

No. 616. „*Ein junger Mann, der mit einer männlichen Maske aus Gyps spielt.*" — Bez. r. an der Kante des Tisches·

G · Schalcken.

Das erste dieser Bilder muss zu Bedenken veranlassen, denen auch bereits W. Schmidt in den Zahn'schen Jahrbüchern (VI. S. 188.) Ausdruck gegeben hat. Nach ihm sollte dasselbe von Bramer herrühren. Allein hierbei war die „glatte Manier" Schalcken's, die man genugsam kennt, zum Entscheidungspunkt des Urtheils gemacht, während es jedoch wohl richtig ist, dass er Bilder nach dem Leben in Lebensgrösse und in natürlichem Lichte anders als die kleinen Kabinetsstücke mit Kerzenlicht behandelt hat. Einen Begriff einer Abweichung von des Meisters bekannter Behandlungsart kann schon das Bildchen „*die beiden Alten*" von 1673 in Antwerpen (No. 324.) geben, welches ohne Kerzenbeleuchtung und etwas schmutzig im Fleisch gehalten ist. Sicherlich auch wird einem Künstler von der technischen Geschicklichkeit Schalcken's zuzugestehen sein, dass er wohl einmal zu der „kühnen, etwas oberflächlichen Behandlung" befähigt war, die W. Schmidt in dem vorliegenden Bilde mit Recht erkannte, die ihn aber bestimmte, dasselbe Schalcken abzusprechen. Dennoch liegen die Dinge ja so, dass man gewiss kaum irgend ein bestimmtes Beweismittel zu Gunsten der Urheberschaft von Schalcken beibringen könnte. Die Frage wird also bis auf weiteres offen bleiben müssen.

Die Lebensnachrichten bringt Houbraken (III. S. 175.).

Barent Gael,

arbeitete um 1660.

No. 620. „*Reiterstück, mit den Kartenspielern.*" — Bez. unten ziemlich r:

·B·GAEL.

Nach Houbraken (III. S. 321.) stammte Barent Gael aus Haarlem und war ein Schüler Wouwerman's. Nach der Eintheilung bei Houbracken dann muss er zwischen 1635 und 1659 geboren sein; da jedoch Immerzeel (I. S. 257.) von einem mit der Jahreszahl 1663 bezeichneten Bilde Gael's wissen will, so würde das Geburtsjahr wohl spätestens gegen 1645 hinaufzurücken sein. Ob er mit den bei Willigen (S. 131.) genannten Gael's in verwandschaftlichen Beziehungen steht, bleibt unaufgeklärt. Dass er Wouwerman nachahmte, lehrt schon das vorliegende Bild, sowie auch einige andere Werke seiner Hand, z. B. die beiden Stücke zu Rotterdam (No. 69 und 70.), die beiden bei Liechtenstein in Wien (No. 817 und 1251.) u. s. w.

Jan Mienze Molenaer,

† 1668.

No. 574. „*Eine Wachtstube.*"

No. 572 und 573 siehe folg. Seite.

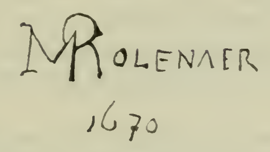
J. Molens (?).

No. 627. „*Häuslicher Tanz.*"

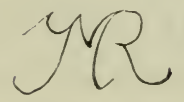
Der Name J. Molens, welcher dem Eberlein'schen Verzeichnisse (II. Gall. 144.) entnommen ist, kommt in den Handbüchern nicht vor. Ob eine Verwechselung mit J. oder J. M. Molenaer oder vielleicht mit J. van der Moolen (Willigen. S. 227.) vorliegt, lässt sich nicht entscheiden. Die Bezeichnung, welche das Bild in der linken unteren Ecke trug, ist bis auf einige wenige, ganz unleserliche Spuren verschwunden. Seinen künstlerischen Eigenschaften nach dürfte man es am ehesten vielleicht mit Jan Molenaer in Verbindung bringen.

M. oder **J. M. Rolenaer,**
arbeitete um 1670.

No. 572. „*Ein Zahnarzt.*" — Bez. in der Mitte, auf dem Fasse:



No. 573. „*Bauern an einem Tische.*" — Bez. l. in halber Höhe.



In dem handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 sind beide Bilder als Arbeiten des Jakob Moelaart (1649—1727.) von Dordrecht aufgeführt; bei Eberlein wird das erstere (I. Cab. No. 6.) dem Cornelis, das andere (III. Cab. No. 36.) dem Johann Mienze Molenaer zugetheilt und im Barthel'schen Kataloge von 1859 tragen beide, sammt der „*Wachtstube*" (No. 574.), den Namen des Jan Mienze Molenaer, was denn auch weiterhin beibehalten worden ist. Allein die Bezeichnung, namentlich des „*Zahnarztes*", welche schon bei Pape 1849 und bei Barthel 1859 als MRolenaer, freilich mit der Jahreszahl 1630, wiedergegeben ist, widerspricht dem ganz bestimmt.

Nur weil man einen Künstler Namens Rolenaer in den Handbüchern nicht fand, hat man, wie es scheint, seine Zuflucht zu dem ähnlich klingenden Molenaer genommen. Da Jan Mienze aber schon 1668 gestorben ist, so konnte er natürlich ein Bild, welches die Jahreszahl 1670 trägt, nicht gemacht haben. Da nun ferner aber die 7, in Folge eines Häkchens in der Mitte des Langstriches, bei oberflächlicher Betrachtung dort einen kleinen Knick zu haben scheint, so wurde das Bild ins Jahr 1630 gesetzt. Auch bei dem andern Bilde wurde das ganz deutliche R in der Bezeichnung in einigen der Kataloge

angeführt, ohne dass dadurch Bedenken gegen die Benennung mit dem Namen Molenaer veranlasst worden wären.

Wer nun der M. oder J. M. Rolenaer war, entzieht sich freilich bis jetzt der Kenntniss, dass aber nicht ein Irrthum oder Schreibfehler vorliegt und man berechtigt wäre, ihn für J. M. Molenaer zu halten, beweisst sehr bestimmt der „*Zahnarzt*", ein Bild, welches doch für Molenaer viel zu gering ist, und welches eine von diesem gänzlich abweichende Farbenbehandlung zeigt.

Ein Gemälde von derselben Art und Farbenbehandlung, eine „*Malerstube*," welches in den Vorräthen der Berliner Sammlung sich befindet, trug, wie ich einer geschätzten Mittheilung des Herrn Direktor Dr. Bode verdanke, ehedem gleichfalls den Namen „MROLE ... E R" und die Jahreszahl „1 . 31." Leider ist diese Bezeichnung jetzt nicht mehr vorhanden, um sie nochmals prüfen zu können, doch wird die 3 auch hier irrig statt einer 7 gelesen worden sein. Waagen theilte in seinem Kataloge der Sammlung (No. 873.) die Bezeichnung als „Molenaer 1631" mit, was eben falsch war.

Zu erwähnen ist vielleicht noch, dass die Bezeichnungen der zweifellos echten Bilder J. M. Molenaer's, welche sich sämmtlich durch feine Charakterisirung, leichte, wohl gestimmte Malerei, geistvolle, saubere Behandlung und durch eine ruhige oft bräunliche Gesammthaltung auszeichnen, wie deren in Berlin (No. 946 und 949.), Dresden (No. 2371.), Frankfurt (No. 221.), Darmstadt (No. 359.), Schleissheim (No. 578.), bei Liechtenstein in Wien (No. 946.), bei Nostiz in Prag (No. 131.), in Rotterdam (No. 133.) und an andern Orten sich finden, immer nur J. Molenaer lauten. Das J und M sind fast immer zusammengezogen

JM oder JM

und nirgends ist die geringste Spur eines Zeichens hinter dem M. das auf R gedeutet werden könnte, vorhanden.

Uebrigens sind die künstlerischen Persönlichkeiten des Jan und Jan Mienze Molenaer (S. Immerzeel II. S. 234.

Kramm IV. S. 1139. Willigen. S. 225. und W. Bode, Frans Hals S. 49.) noch nicht genugsam geschieden: nur dies scheint ganz sicher zu sein, dass Jan Mienze der ungleich bedeutendere war.

Unbekannter Meister,

von 1664.

No. 606. „*Eine Fischhändlerin.*" — Bez. l. an der Tonne, in der die Frau sitzt:

Q ... fecit 1664

Das Bild ging seit Eberlein (II Gall. No. 128.) unter dem Namen des Jan Maurits Quinkhard. Da dieser jedoch erst 1688 geboren ist, so ward es im letzten Blasius'schen Kataloge zu den Unbekannten gestellt, denn in der Bezeichnung ist zwar die Jahreszahl 1664 deutlich, aber nicht der Name, zu dessen näherer Bestimmung nicht einmal irgend ein Vorschlag gemacht werden kann. Uebrigens ist das Bildchen nur von mittlerem Werthe.

Richard Brakenburgh,

1650 — 1702.

No. 619. „*Gesellschaft in einer Bauernstube.*" — Bez. l. unten an der Kante der Bank:

R. Brakenburgh. 1689.

Die früheren Angaben in Bezug auf Namen und Geburtsjahr des Meisters, welche auch der letzte Blasius'sche Katalog noch enthält, wurden durch Willigen (S. 89.) berichtigt.

Das vorliegende Bild ist eines der vorzüglichsten Werke R. Brakenburgh's, dem nur wenige andere in den übrigen öffentlichen Sammlungen befindliche Stücke an Feinheit und Innerlichkeit der Charakteristik, wie an Vollendung des Vortrages sich nähern oder gleichkommen dürften. Der Künstler wurde später sogar ziemlich äusserlich und seine Arbeiten haben bisweilen selbst einen barocken Anstrich, wie man z. B. an dem „*Bauernstück*" (No. 329.) in Rotterdam sehen kann.

Adriaen van der Werff,

1659—1722.

No. 161. „*Zwei Schachspieler u. s. w.*"

No. 162. „*Bildniss eines Obersten von Haken.*"

No. 559. „*Adam und Eva.*" — Bez. r. unten:

Chevr vr
werff fe
ano 1711.

No. 560. „*Die trauernde Dido.*" — Bez. r. am Fusse der Säule:

A. VANDERWERFF.1687.

Die Zweifel, welche von Julius Hübner im Kataloge der Dresdener Gallerie in Bezug auf das mit 1659 überlieferte Geburtsjahr Adriaen van der Werff's ausgesprochen wurden, sind neuerdings von Friedrich Schlie (Zeitschr. für bildende Kunst. 1882. S. 180.) aufgenommen und vertheidigt worden. Dieselben stützen sich auf die Bezeichnungen einiger Bilder in Dresden und Schwerin, welche jedoch nicht in Facsimile mitgetheilt werden, so dass die gemachten Angaben sich weiterer Prüfung entziehen. Man kann dieselben deshalb weder ohne weiteres annehmen, noch kann man sie mit Gründen anfechten

Ich bin aber der Meinung, dass hier jedenfalls mehrfach Irrungen vorliegen, da die von Houbraken (III. S. 387—408.) und Gool (II. S. 376—410.) überlieferten Thatsachen etwaige Zweifel unbedingt ausschliessen.

Houbraken sagt, dass A. van der Werff „am 21. Januar 1659 in ‚Kralinger Ambagt' bei Rotterdam geboren wurde". Kralinger Ambacht ist nicht ein Dorf, wie Hübner angiebt, sondern das Weichbild („territorium civitatis." Corn. Kilian.) der Stadt Kralingen. Auf S. 403 bei Houbraken wird dann weiter angegeben, dass er „op den drie en zestigsten jaartrap getreden", also „ins drei und sechszigste Jahr getreten", also 62 und nicht, wie Wurzbach und Schlie meinen, 63 Jahre alt sei. Diese 62 Jahre sind von 1721, wo der dritte Band von Houbraken, nach des Verfassers Tode von dessen Wittwe, herausgegeben wurde, abzuziehen: es ergiebt sich als Geburtsjahr 1659. Dazu berichtet nun Gool, dass Adriaen „im Alter von 63 Jahren am 12 November des Jahres 1722 gestorben und am 17 desselben Monats begraben worden ist". Die Rechnung ergiebt wieder 1659. Ferner aber hat das „*Selbstbildniss*" des Meisters in Amsterdam (No. 396.) auf der Rückseite eine Inschrift, welche unter anderm sein Geburts- und Todesjahr, 1659 und 1722, aber auch die seiner Frau und Tochter angiebt; bis auf den Todestag der Tochter sind durchweg auch die bestimmten Tagesangaben gemacht. Dieser Umstand weist auf den Familienkreis als Quelle aller dieser Angaben hin, und so wird durch dieselben Houbraken und Gool bestätigt. Die übereinstimmenden Berichte dreier glaubwürdiger Zeugen können nicht in Frage gestellt werden, und es müssen daher in Betreff der Dresdener und Schweriner Bilder irgend welche Irrungen oder Missverständnisse obwalten, die ich freilich nicht heben kann.

Es mag noch bemerkt werden, dass Schlie zur Unterstützung seiner Zweifel sich auf den „neuen Katalog des Museums zu Rotterdam" beruft, wo das Geburtsjahr mit 1651 angegeben ist. Dieser Irrthum, vermuthlich ein Druckfehler, findet sich allerdings in der Ausgabe von 1875, in der neuen von 1880 steht ganz richtig 1659.

Die sämmtlichen Verzeichnisse der herzoglichen Gallerie

melden übereinstimmend, dass das erste der vorliegenden Bilder das „*eigene Bildniss*" des Meisters sei. Die zweite der dargestellten Persönlichkeiten, der Herr mit dem Federhut, wurde früher nicht benannt, aber die Barthel'schen Kataloge gaben ihn für Adriaen's „Freund Terburg", die Blasius'schen für den Bruder des Meisters aus. Lässt man diese zweite Persönlichkeit nun auch ausser Acht, so bleibt doch die Frage, ob die Hauptfigur Adriaen van der Werff selbst darstelle oder nicht. Ich bin nach genauer Prüfung dahin gelangt, diese Frage zu verneinen.

Das erwähnte „*Selbstbildniss*" des Meisters in Amsterdam von 1696 stimmt in der Aehnlichkeit mit dem von J. Houbraken gestochenen, welches dem Werke A. Houbraken's beigegeben ist, überein. Ich habe eine Durchzeichnung des hiesigen Kopfes mit dem in Amsterdam eingehend verglichen und ebenso natürlich den J. Houbraken'schen Stich mit dem hiesigen Bilde selbst, und habe gefunden, dass hier ein anderer Mann dargestellt ist. Zwar ist der Werff in Amsterdam wohl etwas älter, und er trägt keine Perrücke, so dass die Vergleichung etwas erschwert wird; aber die Nase ist anders gestaltet, das ganze Untergesicht ist erheblich weniger breit und der Mund viel schmaler. Diese einzelnen bestimmten Eigenschaften, welche auch auf Houbraken's Stich wiederkehren, schliessen die Aehnlichkeit, die Möglichkeit, dass der Meister auch hier dargestellt sei, aus.

Zwar spricht Schlie in dem angezogenen Aufsatze von einem „sehr feinen Bilde in Schwerin, das den A. van der Werff als Schachspieler neben einem Freunde zeigt und dem etwas grösseren Braunschweiger Bilde, No. 161, sehr ähnlich ist (nur ist die zweite Figur eine ganz andere)", allein diese Beziehung konnte die von mir gewonnene Ueberzeugung nicht erschüttern. Ebensowenig konnte dies der Bericht Gool's (II. S. 377.), dass van der Werff ein grosser Liebhaber des Schachspiels gewesen und dass er selbst einen Satz Figuren dazu in Eben- und Palmenholz höchst kunstreich geschnitzt habe. Vielmehr möchte ich annehmen, dass der Meister hier einen seiner Schachfreunde oder einen seiner Gönner, der auch das Schachspiel liebte, abgebildet habe.

Das zweite Bild, das „*Bildniss eines Obersten von Haken*," gleicht in der Behandlung sehr einem „*weiblichen Brustbilde*" der Steengracht'schen Sammlung im Haag, und dürfte hierdurch als echt bestätigt werden.

Auffällig erscheint aber das vierte dieſer Stücke, die „*Dido*." Wenn es nicht eine echte Bezeichnung trüge, würde man es wohl kaum für ein Werk des Adriaen van der Werff halten, denn in der Sauberkeit der Ausführung, der Verschmelzung der Töne und der Durchsichtigkeit der Farben steht es den sonstigen Arbeiten des Meisters mehr oder weniger nach; auch zeigt die Wahl der Farben und die Anordnung der Kissen und Vorhänge noch nicht den späteren gebildeten Geschmack desselben. Er hat es im Alter von 28 Jahren, in demselben Jahre 1687, wo er Hochzeit machte, gemalt, und es kann deshalb die Art und Weise seiner früheren oder ersten Epoche zum Theil veranschaulichen; auf diesen Gesichtspunkt weist schon das handschriftliche Verzeichniss von 1744 hin, welches auch meldet, dass das Bild im Jahre 1737 erworben worden ist.

Der „*Adam*" vertritt die spätere Art und Weise Werff's sehr ausgezeichnet und dürfte einem Bilde desselben Gegenstandes in Paris (No. 557.) erheblich überlegen sein. Er ist in kleinem Umrisstich von der Frau Soyer-Landon in den „Annales du musée etc." (II. Coll. Sect. anc. I. Taf. 71. Paris 1810) mitgetheilt worden, der allerdings nur recht schwach erscheint.

Hier muss wohl auch jener „*büssenden Magdalena*" gedacht werden, welche der Herzog Anton Ullrich, nach Houbraken (III. S. 399.), im Jahre 1709 zu Rotterdam persönlich von Adriaen van der Werff erhielt, und welche 1792 von C. Schroeder gestochen worden ist. Dieselbe ist leider 1807 von den Franzosen nach Paris entführt worden, wo ihre Spur verloren gegangen ist. Zwar besitzt der Louvre ein Bild desselben Gegenstandes (No. 561.), aber dasselbe ist beträchtlich grösser als jenes andere, welches nur 9 Zoll Breite und 1 Fuss Höhe maass, auch soll das Louvrebild bereits von Ludwig XVI angekauft worden sein.

Cornelis Dusart,
1660—1704.

No. 626. *„Eine Bauerngesellschaft.“* — Bez. l. an der Kante der Bank:

A.DVSART.

Die ältere allgemeine Angabe, welche sich auf J. van Gool (II. S. 457.) stützt, dass Cornelis Dusart 1665 geboren sei, hatte mehrfach Bedenken hervorrufen müssen und ist auch durch die Mittheilungen Willigen's (S. 123.) widerlegt worden. Dusart ist am 24 April 1660 zur Welt gekommen. In Verbindung mit jenen Bedenken war die Meinung aufgestellt worden, dass es noch einen älteren Cornelis Dusart gebe, sintemalen ein Bild in Dresden (No. 1671.) die Iahreszahl 1679 und eines in Amsterdam (No. 81.) sogar 1653 trage. (Vgl. Journ. d. b. arts. 1861. S. 107 u. 188.) Durch die Berichtigung des Geburtsjahres sind aber die Zweifel hinsichtlich des Dresdener Bildes gänzlich gehoben, und was das Amsterdamer anbetrifft, so lag nur ein Lesefehler vor, da die Jahreszahl in Wahrheit 1683 ist, wie die neue „Beschrijving der schilderijen etc.“ von 1880 auch selbst angiebt. Somit würde die Annahme eines älteren Cornelis Dusart nicht begründet erscheinen. Aber es bleibt nun noch jener Kupferstich übrig, den Kramm (II. S. 383.) erwähnt; derselbe rührt von C. van Dalen her und trägt den Namen C. Dusart mit der Jahreszahl 1649. Da ich diesen Stich jedoch, welcher eine grosse Seltenheit zu sein scheint, leider nicht kenne, muss ich mich eines Urtheiles und weiterer Schlüsse enthalten. Vermuthlich liegt auch ein Irrthum vor.

Das Museum besitzt eine vorzügliche Zeichnung des Meisters, welche den Namen

Dusart

trägt; sie stellt einen *„Gemüsehändler“* dar.

Willem van Mieris,
1662—1747.

No 623. *„Küchenstück: Köchin und Fleischverkäufer u. s. w.“*

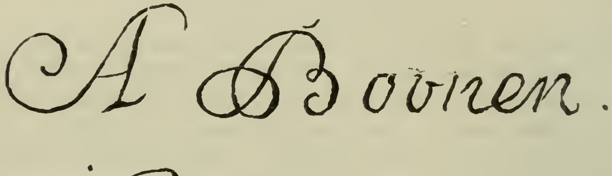
Das Bild ist im handschriftlichen Verzeichnisse von 1744, nach dessen Angabe es 1739 erworben wurde, als Werk des Jan van Mieris aufgeführt, aber schon bei Eberlein (II. Kab. No. 69.) findet man es unter dem Namen des Willem. Diese Aenderung erscheint ganz begründet. Denn Jan, der zeitlebens kränklich war und schon im dreissigsten Jahre, 1690, zu Rom starb, soll vorzugsweise „lebensgrosse Vorwürfe gemalt“ haben. (Gool II. S. 442/4.) Doch ist jetzt wohl kaum noch ein sicher beglaubigtes derartiges Werk von ihm in einer öffentlichen Sammlung bekannt. Da nun die Art des vorliegenden Bildes ganz den zahlreichen Werken des Willem van Mieris entspricht, so ist es diesem Meister zugetheilt worden, doch möchte es der früheren Zeit desselben zugehören, da er später härter und geleckter wurde. Das Bild hat links und oben sehr sauber ausgeführte Ansätze, die ursprünglich zu sein und den Zweck gehabt zu haben scheinen, das Format desselben zu verbessern.

Zwei weitere, im Blasius'schen Kataloge von 1868 bei Willem van Mieris aufgeführte Stücke (No. 624/5.), die der Stiftung der Frau von Reinike angehören, sind ganz mittelmässige Nachahmungen der holländischen Feinmaler, die tief unter den Arbeiten des genannten Meisters stehen.

Die Lebensnachrichten bringt Gool (I. S. 191 ff.) bei; vergleiche auch Ph. van der Kellen, Le peintre-graveur holl. etc. I. S. 17 ff.

Arnold Boonen,
1669—1729.

No. 561. „*Ein Einsiedler, in einer Handschrift, von der das Wort IESUS allein zu erkennen ist, bei Kerzenlicht lesend.*" — Bez. l. oben:



Das Bild vertritt den Meister, der wohl am besten in Dresden, wo sieben Stücke von ihm sind, kennen zu lernen ist, auf eine glückliche Weise, wenigstens nach der Richtung hin, in welcher er als Nachahmer seines Lehrers Gottfried Schalken kunstgeschichtlich ganz vorzugsweise berücksichtigt wird. Von seinen einst viel gerühmten Bildnissen nach dem Leben scheinen kaum noch einige sich nachweisen zu lassen; am meisten hervorzuheben dürfte das „*Regentenstück*" von 1715 sonst im Aussatzhause, jetzt im Rathhause (No. 21.), zu Amsterdam sein.

Die Nachrichten über Boonen's Leben bringt ausführlich Gool. (I. S. 294—309.)

Ferner schliessen sich hier noch an:

Thomas Wyck.

No. 591. „*Der Alchymist.*" Siehe weiter unten bei den Landschafts- und Thiermalern.

Jan Bapt. Weenix.

No. 593. „*Musizirende Gesellschaft.*" Ebenda.

VIII.

Die Landschafts- und Thiermaler.

Jan van de Velde der jüngere,
arbeitete seit 1614.

No. 681. „*Landschaft: im Vordergrunde Tobias mit dem Engel.*"

Das Bild, welches seit Eberlein (II. Gall. No. 73.) den Namen des Johann oder Jan van de Velde trägt, gehört ohne Zweifel dem jüngeren Meister dieses Namens zu, der nach Willigen (S. 303/4.) 1614 in die Lukasgilde zu Haarlem aufgenommen wurde und der 1635 Geschäftsführer (vinder) derselben war, dessen Todesjahr man jedoch bisher nicht ermitteln konnte. Dass er ein Schüler des Jakob Matham war, geht aus zwei Briefen seines Vaters hervor, welche im Archief voor ned. Kunstgesch. (II. S. 98 ff.) veröffentlicht wurden. Dieser Meister ist durch eine erhebliche Zahl von Radirungen und Stichen bekannt, von denen ein Theil in Hinsicht der dargestellten Gegenstände, der Auffassung und selbst der Behandlung geeignet ist, das vorliegende Bild als eine Arbeit desselben Künstlers zu bestätigen. Seine stecherischen Arbeiten zeigen übrigens sehr erhebliche Abweichungen in Auffassung und Vortragsweise. Unter den Meistern, die auf

ihn einen bestimmten, sichtbaren Einfluss geübt haben, treten A. Elsheimer und J. van Goyen hervor. Dass er in Italien war, lehren zahlreiche seiner Arbeiten. Doch ist aus allen diesen Bestandtheilen eine klare Uebersicht seines Entwickelungsganges noch nicht zu gewinnen.

Siehe auch H. Havard, L'art et les artistes holl. etc. IV. S. 157 ff. und die Bemerkungen dazu von W. Bode im Repertorium f. Kunstwissensch. V. S. 245.

Pieter Molyn der ältere,
† 1661 in höherem Alter.

No. 686. „*Sandige Anhöhe mit einer Baumgruppe u. s. w.*" — Bez. an dem oberen Brett des Zaunes, gerade unter dem Reiter:

Molyn 1626

No. 687. „*Landschaft mit Vieh.*"

Von diesen beiden unter dem Namen des Pieter Molyn gehenden Bildern ist das letztere, welches aus dem Nachlasse der Frau von Reinike stammt, die Arbeit eines Nachahmers oder Fälschers, die in Anbetracht der Aengstlichkeit der Behandlung und des Mangels an Geist über diese ihre Natur keinen Zweifel lässt. Das andere No. 686 aber wurde ehedem in Salzdahlum und bis in die neuere Zeit mit dem Namen des Jan van Goyen belegt. Erst der Blasius'sche Katalog von 1868 gab dem Bilde den rechten Namen, welcher durch die auf demselben sich befindende echte Bezeichnung gewährleistet wird. Vergleicht man zudem dieses Bild mit der ihm in mancher Beziehung verwandten „*Weidelandschaft*" (No. 677.) von Goyen, so möchte sich wohl zeigen, dass Molyn trotz aller Vortrefflichkeit und Verwandtschaft doch diesem Meister nicht ganz ebenbürtig war; namentlich erscheint bei ihm der Himmel etwas schwer. Uebrigens ist für die Bestimmung des Meisters zunächst eben nur der Name P. Molyn und die Jahreszahl 1626

gegeben, und so verzeichnet ihn einfach auch nur der Blasius-sche Katalog von 1868, mit dem Zusatze „geb. 1600 zu Haarlem." Willigen's Mittheilungen (S. 225.) lassen jedoch ein bestimmtes Lebensbild des Künstlers erkennen.

Pieter Molyn der ältere war zu London geboren und wurde 1616 in die Lukasgilde zu Haarlem aufgenommen. Im Jahre 1624 heirathete er und war vom Jahre 1624 bis 1630 Mitglied der Bürgerschützen. Im Jahre 1633 war er Dekan der Lukasgilde und im März 1661 starb er zu Haarlem, wo er in der grossen Kirche bestattet wurde.

Houbraken (I. S. 215.) nennt ihn einen „schönen Landschaftsmaler, hell und durchsichtig in seinen Fernen, wie auch natürlich glühend auf den Vorgründen". Seine Bilder wie auch die von ihm bekannten vier Radirungen gehören jetzt zu den Seltenheiten. Jedoch besitzen die Museen zu Berlin, Rotterdam und Brüssel, wie auch die akademische Sammlung zu Wien Stücke von ihm, welche in ihrem künstlerischen Charakter mehr oder weniger zutreffend mit dem hiesigen Bilde stimmen, ihre Echtheit sich also wechselseitig bestätigen. Zudem hat das Bild in Brüssel (No. 428.) eine vollständige, der des hiesigen Gemäldes ganz entsprechende Bezeichnung mit dem Namen des Meisters und der Jahreszahl 1625; es zeigt auch dieselbe, etwas breite Behandlungsweise. Das Wiener Bild (No. 522.) ist im Jahrgang 1879 der „Zeitschrift f. b. Kunst" (zu S. 96.) in einer Radirung von W. Unger mitgetheilt worden; es ist sehr leicht und dünn gemalt und im Vortrage erheblich feiner und entwickelter, als das vorliegende Stück behandelt. Es dürfte der späteren Zeit des Meisters angehören. Auch die in den Sammlungen vorhandenen echten Handzeichnungen Molyn's stimmen im künstlerischen Charakter mehr oder weniger genau mit dem vorliegenden Bilde überein; selbst die beiden Stiche von W. Baillie nach solchen Zeichnungen, die in den Jahren 1773 und 1774 erschienen sind, lassen dies erkennen.

Jan van Goyen,
1596—1656.

Nr. 682. „*Dorfansicht mit durchziehendem Kriegsvolk.*" — Bez. r. nahe der unteren Ecke:

I·V·GOIEN.
1623.

Dies eigenthümlich anziehende Bild zeigt den Maler noch wesentlich unter Einfluss seines letzten Lehrers Esaias van de Velde, und gehört zu den frühesten datirten Werken Jan van Goyen's. Es hat deshalb für dessen Entwickelungsgeschichte eine wichtige Bedeutung. Nach der Meinung des Herrn van der Kellen, die derselbe bei seiner Anwesenheit hierselbst im Sommer 1879 aussprach, stellt das Bild das Dorf de Belt bei Utrecht mit der kleinen Petronella-Kapelle vor, die bereits seit langer Zeit verschwunden ist. Das Bild ist 1778 erworben worden. Es wird von C. Vosmaer in einem Aufsatze über Jan van Goyen in der „Kunst-Kronijk" (1875. S. 50.) besprochen.

No. 677. „*Waidelandschaft.*" — Bez. auf dem unteren Querholze der in der Mitte stehenden Zaunthüre:

16 1631

Ein merkwürdiger Fall, der trotz des klarsten Thatbestandes ein ganzes Nest von Irrungen aufweist. Das Bild ist 1738 als ein Werk des „Cornelis Molinaer aus Antwerpen" erworben, in Uebereinstimmung mit der Bezeichnung

CM.1591.

in der unteren Ecke rechts. Diese Bezeichnung erscheint jedoch gefälscht, auch findet man das Bild im Eberlein'schen Kataloge von 1776 unter anderm Namen, nämlich dem des

Jan van Goyen aufgeführt. Ob hierzu nur ein allgemeines kritisches Urtheil oder die Auffindung der echten Bezeichnung „V. G. 1635" veranlasst hat, muss dahingestellt bleiben; jedenfalls setzt die letztere die Urheberschaft Goyen's ausser allen Zweifel. Dieselbe war jedoch dem Auge entschwunden und ist erst jetzt wieder entdeckt worden.

Solange man sich an die falsche Bezeichnung hielt und das Gemälde demgemäss in das Jahr 1591 setzte, musste man es als ein Werk ausserhalb des geschichtlichen Zusammenhanges ansehen, das 40 bis 50 Jahre älter sein sollte, als es seinen künstlerischen Eigenschaften nach sein konnte. W. Bode, in einem Aufsatze über „die Künstler von Haarlem" (Zeitschr. f. bild. Kunst VII. 1872. S. 169.), zweifelte nicht an der Echtheit dieser Bezeichnung „C. M. 1591" und sah demgemäss mit Recht das Bild als ein „noch ungelöstes Räthsel" an. Glücklicher Weise hat sich die Auflösung gefunden. Die wieder entdeckte echte Bezeichnung sichert dem Bilde den Namen Jan van Goyen's.

Eine ganz ähnliche Landschaft von 1631 besitzt das Museum zu Gotha (No. 177.).

Zu bemerken ist noch, dass das Bild im Jahre 1806 nach Paris entführt worden war. Von dort wiedergeholt, war es einige Zeit hindurch zurückgestellt und deshalb in die Pape'schen Kataloge von 1836 und 1844 nicht aufgenommen, später wurde es wieder aufgestellt, und in den Barthel'schen Katalogen von 1859 und 1862 ist es als das Werk eines unbekannten Meisters, mit der Bezeichnung „C. M. 1591" aufgeführt worden. Ebenso erscheint es im Blasius'schen Kataloge von 1867, während es in demjenigen von 1868 dem Cornelis Molenaer zugetheilt ist, zugleich und ebenfalls irrigerweise mit zwei anderen Bildern (No. 6756.), die nicht dem Cornelis, sondern in Gemässheit ihrer Bezeichnungen dem 50 Jahre jüngeren Nikolaus oder Claas Molenaer angehören. Es lagen also drei Bilder des Cornelis vor, unter denen keines von ihm herrührte.

Die wichtigsten Nachrichten über Jan van Goyen bringt Houbraken (I. S. 170.). Vgl. auch P. Mantz in der Gazette d. b. arts. 1875 (XII.) S. 138 ff. u. 298 ff., 1878 (XVII.) S. 134

und A. von Wurzbach in R. Dohme's „Kunst und Künstlern" II. No. XXXII. S. 9 ff.

Monogrammist R. C,
um 1625—1630.

No. 683. „*Flusslandschaft.*" — Bez. unten etwas l. von der Mitte:

R: C

In Uebereinstimmung mit dieser Bezeichnung wurde das Bild in dem Salzdahlumer und den späteren Katalogen als ein Werk des Reynier Covyn aufgeführt. Wir werden also zunächst die Nachrichten über diesen Künstler zu untersuchen haben.

Houbraken (III. S. 216.) ist der einzige, der von ihm und seinem Bruder Isrel Covyn berichtet; er erzählt, dass sie Brabanter gewesen und dass er Isrel, der 1647 nach Dordrecht gekommen, persönlich gekannt habe. Houbraken ist aber selbst zu Dordrecht geboren und zwar 1660; er berichtet also über die Covyn's aus eigener unmittelbarer Erfahrung und behandelt dieselben im dritten Theile seines Werkes, „welcher seinen Anfang nimmt mit dem Jahre 1635 und sich fortsetzt mit den Malern, deren Geburt in diese Zwischenzeit bis zum Jahre 1659 fällt". Daraus folgt, dass beide Covyn's zwischen 1635 und 1660 geboren sind, dass sie demnach als Künstler der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehören und jedenfalls nicht vor 1655 bis 1660 selbständig als Maler aufgetreten sind. In diese Zeit hinab ist aber die vorliegende Landschaft unter keinem Betrachte zu setzen, da die Landschaften der holländischen Meister um diese Zeit, unter dem Einflusse von Rembrandt und Ruisdael, einen in malerischer Beziehung, in Hinsicht von Farbe, Ton und Stimmung ungleich entwickelteren Charakter angenommen hatten. Die vorliegende Landschaft ist ihrem kunstgeschichtlichen Charakter nach sicher um das Jahr 1630 zu setzen. Und damit entfällt denn die Möglichkeit, dass sie von Reynier Covyn herrühren könne. Ausserdem ist

es nicht bekannt, dass dieser Meister jemals Landschaften gemalt habe, vielmehr berichtet Houbraken ausdrücklich, dass er „gemeiniglich ein Täfelchen malte mit allerhand Arten von Erdfrüchten, Kohl, Rüben, Artischoken u. s. w. und ein Dienstmädchen mit einem Eierkörbchen oder Kupfereimerchen mit gerupften Vögeln am Arme oder auch wohl ein Jüngferchen, das beim Nähen oder Spitzenklöpfeln sitzt". Also lauter kleine Bilder aus dem Bereiche des Stillebens und der Gattungsmalerei. Leider erinnere ich mich nicht, ein beglaubigtes Bild von ihm in irgend einer Sammlung angetroffen zu haben. Man besitzt keinerlei Kenntniss von dem Meister aus seinen Werken selbst. Aber jedenfalls passt das, was Houbraken von ihm sagt, nicht zu dem vorliegenden Bilde.

Auf welchen Meister sonst aber soll man die Buchstaben „R. C." dann beziehen? Das Museum zu Utrecht besitzt eine „*Landschaft mit Badenden*" (No. 110.) von derselben Hand und mit derselben Bezeichnung, und zwar befindet sich letztere gleichfalls unten in der Mitte wie hier. Man hat dort verzichtet, die Buchstaben zu deuten und hat den Meister nur als R. C. in den Katalog aufgenommen. Diesem Vorgang folge ich. Die beiden Bilder selbst lehnen sich an die ältere Art des Jan van Goyen, doch dürfte das hiesige etwas früher zu setzen sein als das in Utrecht.

Reinier Zeeman,

arbeitete zwischen 1617 und 1659.

No. 724. „*Italienische Küstenlandschaft.*" — Bez. etwas l. von der Mitte:

R. ZEEMAN
Aº. 1659

Die alten Quellen lassen uns hinsichtlich dieses Meisters ganz im Stich, und die neueren Nachrichten, wie z. B. die, dass er 1612 geboren sei, sind nicht beglaubigt. Seine Werke jedoch geben einige Anhaltspunkte, durch die seine Lebensbahn etwas erhellt wird.

Die älteste seiner Arbeiten, soweit Nachweise möglich sind, ist die Ansicht des „*Haarlemer Thores*" von 1617 (Bartsch No. 123.) aus den „Nieuwe en eygentlycke afbeeldinghe der Stadts-Poorten van Amsterdam." Zwei andere Blätter dieser Folge, das „*Antonius- und Heiligweg-Thor*" (B. No. 125, 126.) tragen die Jahreszahlen 1636 und 1638.

Eine Folge kleiner Seestücke und Landschaften (B. No. 6—18.) sind 1650 von ihm gezeichnet worden, da es im Titel heisst: „faits apres le naturel par R. Zeeman 1650". Da nun einige dieser Blätter (B. No. 11—17.) französische Gegenden darstellen, so muss geschlossen werden, dass der Künstler 1650 in Frankreich gereist ist; ja das letzte Blatt (B. No. 18.) stellt, wie die Unterschrift sagt, sogar „Pescheurs de la mer du Sud" dar; er ist also bis ans mittelländische Meer gelangt. Dass er aber auch nach Italien gekommen ist, dürfte aus mehreren Anzeichen hervorgehen. Denn das Bild in Rotterdam (No. 350.), das grosse Seestück in Kassel (No. 906.), sowie auch das hier vorliegende sind, wie man annehmen muss, auf Grund italienischer Studien gemalt, und es gilt ein Gleiches auch in Bezug auf mehrere Radirungen, wie namentlich z. B. die „*Küstenansicht*" (B. No. 30.). Doch mag es auch sein, dass diesen Arbeiten die Beobachtungen zu Grunde liegen, die Zeeman an der Küste der Provence machen konnte.

Vor 1654, spätestens, war er wieder in Amsterdam zurück, denn er zeichnete und stach die beiden „*Amstel-Blockhäuser*", die 1651 gebaut waren, aber schon in jenem Jahre 1654 wieder abgebrochen wurden (B. No. 3.). Ja, es ist sehr wahrscheinlich, dass er sogar schon vor Mitte 1652 wieder daheim war, denn er gab eine Ansicht des am 7 Juli dieses Jahres abgebrannten „*Stadthauses*" heraus. Dieses Blatt gehört zu den minder guten Arbeiten des Meisters, wird also des Geschäftes halber hergestellt worden sein; da sich nun aber ein Geschäft mit solcher Ansicht doch vornehmlich nur bald nach dem Brande, wo alle Welt noch von dem Ereignisse voll ist, machen liess, so muss jene Vermuthung begründet erscheinen. Er giebt auf diesem Blatte seine Wohnung an: „op dee oude heere graff After de geesende broeder".

Ein weiterer Grund zu der Annahme, dass er bereits 1652 wieder in Amsterdam war, ist folgender: auf dem Titel der „*Seestücke*" (B. No. 39—46.) heisst es: „desseigner et graver par Remy Zeeman Ao. 1652", was doch wohl auf der Reise nicht gut anging. Und dann stach er gemeinschaftlich mit M. Mozyn die „*Verherrlichung des Admirals M. H. Tromp*", der am 7 August 1653 vor Scheveningen gefallen war. Dass er ebenfalls 1656 in Amsterdam anwesend war, geht aus dem Titel der Seestücke (B. No. 23—30.) hervor: „quelque port de meer faits par Rn. Zeeman A amsterdam Ao. 1656".

Auch malte er in dieser Zeit und den nächstfolgenden Jahren fleissig. Die „*Ansicht des Louvre*" in Paris (No. 586.), die „*Seeschlacht vor Livorno am 14 März 1653*" in Amsterdam (No. 256.), die „*holländische Stadtansicht*" in Kassel von 1659 (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsmlg. IV. S. XCVIII. No. 70.) und das vorliegende Bild gleichfalls von 1659 sind beispielsweise hier anzuführen.

Die eben genannte Jahreszahl scheint die Grenze seines Wirkens zu bezeichnen, wenigstens habe ich eine spätere nicht gefunden. Allein Bartsch erwähnt noch drei Blätter (No. 152 — 154.), welche die Seeschlachten vom Juni und August 1673 darstellen, aber weder er, noch Weigel, noch sonst irgend Jemand hat diese Blätter gesehen; er stützt sich lediglich auf die Angaben des Verzeichnisses der Marcus'schen Versteigerung vom Jahre 1770. Aber darf man diesem Verzeichnisse trotz seiner sonstigen Zuverlässigkeit hier unter solchen Umständen eine unbedingte Glaubwürdigkeit beimessen? Sind diese Blätter wirklich von Reinier Zeeman? Man wird dies bezweifeln dürfen, bis dieselben irgendwo noch einmal ans Licht gekommen sind. Indessen bleibt die Möglichkeit offen, dass er in hohen Jahren diese drei Blätter doch gemacht haben könnte.

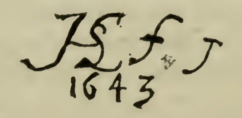
Es ergiebt sich also, dass Zeeman in Amsterdam ansässig war, dass er 1650 nach Frankreich bis ans mittelländische Meer und vermuthlich wohl auch nach Italien reiste, und dass seine Wirksamkeit in die Zeit von 1617 bis 1659 fällt. Nach Friedr. Nicolai (Nachrichten u. s. w. S. 69.) ist er auch „eine Zeitlang in Berlin gewesen." Seine Radirungen, deren künstlerische Vor-

züge durch Waagen (Handbuch II. S. 228.) treffend erörtert wurden, zählen nach Bartsch und Weigel 177 Nummern; seine Gemälde sind nicht häufig. Ein besonders schönes Stück unter den letzteren, das an Feinheit der malerischen Behandlung das vorliegende Bild nicht wenig übertrifft, besitzt das Museum zu Marseille (No. 413.). Es ist ein „*in Abendstimmung gehaltenes belebtes Seestück*".

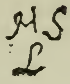
Was den Namen Nooms anbetrifft, unter dem der Meister in den meisten Büchern aufgeführt wird, so ist derselbe hier nicht angewandt worden, da der Künstler sich auf Bildern und Radirungen stets Zeeman selbst genannt hat, und zwar R. Zeeman. Indessen wird er auf den Titeln einiger Folgen von Radirungen mehrmals R. N. oder R. Nos Zeeman genannt, und auf den Titeln der in drei Theilen herausgegebenen Amsterdamer Ansichten: „Verscheyde Schepen en Gesichten van Amstelredam" (B. No. 63—98.) liest man sogar zweimal: „Naer't leven afgetekend en opt Cooper gebracht door Reinier Nooms alijas Zeeman". Sein Familienname ist also jedenfalls Nooms gewesen, aber genannt wurde er Zeeman.

Herman Saft-Leven,
1609—1685
und
Cornelis van Poelenburg,
1586—1667.

No. 689. „*Landschaft mit Nymphen und einem tanzenden Satyr.*" — Bez. l. ganz unten in schwarzer Farbe, mit Ausnahme des letzten Zeichens, welches bräunlich ist:



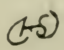
und etwas weiter r. und höher auf dem Astdurchschnitt, in bräunlicher Farbe:



Weshalb die alte Angabe bei Eberlein (I Cab. No. 73.), dass Saftleven und Poelenburg gemeinschaftlich dies Bild, ersterer also die Landschaft, letzterer die Figuren, gemalt haben, seit Pape, 1836, unterdrückt wurde, ist nicht ersichtlich. Denn die Figuren tragen doch aufs deutlichste das Gepräge von Poelenburg. Und dass Saftleven mit Poelenburg nähere Beziehungen hatte, geht im allgemeinen schon daraus hervor, dass ersterer, wie bereits C. de Bie (S. 275.) und Houbraken (I. S. 341.) berichten, „seinen Wohnsitz in der Stadt Utrecht gehabt" oder „die meiste Zeit seines Lebens zu Utrecht gewohnt hat," wo letzterer geboren war und lebte, und im besonderen noch daraus, dass beide in Arbeitsgemeinsamkeit standen, wie die beiden Stücke *„aus Guarini's Pastor fido"* in Berlin (No. 956 und 958.) ganz klar darthun. Erwägt man nun, dass in der Naturauffassung des vorliegenden Bildes, wie namentlich auch im Vortrag des Baumschlages sich eine Verwandschaft mit A. Keirincx zeigt, so erkennt man, dass Saftleven, nachdem er die Lehre des Jan van Goyen genossen hatte, sich der Utrechter Schule anschloss und dass er erst später, aus Anlass seiner Reisen, sich auf die Darstellung der Rhein- und Mosel-Landschaften legte, die ihn der Schule wieder ferner rückten.

Herman Saft-Leven.

No. 690. *„Landschaft im rheinischen Charakter."* — Bez. ziemlich unten r. am Rande des grossen Steines auf dem ein Mann sitzt:



und weiter nach unten, l. davon auf einem Steine:

1660

Wenn das vorhergehende Bild, wie erörtert, das Verhältniss Herman Saftleven's zur Utrechter Schule veranschaulicht, so zeigt das hier vorliegende Züge, die deutlich auf die Art des Jan van Goyen hinweisen, so dass denn die Beziehungen des Künstlers zu seinen älteren Zeitgenossen schon aus diesen beiden Werken erkannt werden können, und danach sich die Meinung, als ob er „eine ganz vereinzelte Stellung" einnehme, wie sie z. B. Waagen (Handbuch II. S. 213.) vorträgt, von selbst berichtigt. Ausser diesen beiden Bildern besitzt das Museum auch einige Zeichnungen von der Hand Saftleven's.

Herman Swanevelt,
† 1655.

No. 739. „*Italienische Landschaft mit der Brücke.*"

No. 740. „*Grosse italienische Landschaft mit Hirten.*"

No. 741. „*Italienische Landschaft mit dem Packesel.*"

Die Angabe von Sandrart (II. S. 316.), dass Swanevelt aus Wurde (Woerden) stammte, wird durch die Bezeichnung eines, vor dem Brande von 1864 im Museum zu Rotterdam befindlichen Bildes bestätigt, welches ausser dem Namen und der Jahreszahl 1647 auch den Ortsnamen Woerden trug (Burger II. S. 284.). Dieselbe Bezeichnung mit der Jahreszahl 1649 steht, nach W. Bode (Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamml. I. S. 77.), auch auf einer Zeichnung des britischen Museums. Und die irrige Angabe, welche sich in fast allen Handbüchern findet, dass er 1690 gestorben sei, ist dadurch berichtigt, dass sein Todesjahr in den Verzeichnissen der Pariser Akademie, deren Mitglied er am 8 März 1653 geworden war, mit 1655 vermerkt steht. (Archives de l'art franc. I. Paris 1852. S. 360. Vergl. auch Villot's Katalog des Louvre.)

Dagegen ist die Frage wegen seines Geburtsjahres, welches die Handbücher, anscheinend in missverständlicher Benutzung von Descamps (II. S. 296.), mit 1620 angeben, noch nicht völlig geklärt. Aber Descamps sagt nur, dass Swanevelt „prit nais-

sance vers l'an 1620", und das Missverständniss wird auch hier durch die an den Rand gesetzte Jahreszahl 1620 entstanden sein. Auch war von Charles Blanc (Hist. des peintres. École holl. I.) und Anderen bereits auf Passeri hingewiesen worden, der berichtet, dass Swanevelt etwa im Alter von 50 Jahren 1649 zu Venedig gestorben sei. Ist letztere Nachricht auch falsch, so hätte doch die erstere Angabe als ein Warnung dienen müssen, die Jahreszahl 1620 für die richtige zu halten.

Wenn eine Zeichnung des Museums, die ein „*Bänkelsängerpaar mit ihren Zuhörern in einer Landschaft*" darstellt und diese Bezeichnung

HSf a paris : 1623
24 octobre

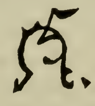
trägt, wie nicht zu bezweifeln ist, dem Herman Swanevelt zugehört, so wird dieselbe während eines Aufenthaltes in Paris auf der Reise nach Rom entstanden sein. Zwar nimmt Nagler (Monogr. III. No. 1663.) an, dass diese Zeichnung, deren Jahreszahl er irrig mit 1625 angiebt, einem unbekannten Meister zugehöre, aber das Zeichen stimmt durchaus mit den von Swanevelt angewandten überein, und wenn man nach dem Gesagten zugestehen muss, dass er vor 1620 geboren sei, so entfällt der Grund, das Zeichen auf ihn nicht beziehen zu dürfen. Er wird also im Anfange des Jahrhunderts das Licht der Welt erblickt haben.

Auf den Radirungen des Meisters findet man, mit nur einer Ausnahme, ausschliesslich die Jahreszahl 1654, also das Jahr wo er in Paris lebte, angegeben. 1654 erschienen daselbst die „*Ansichten von Rom*," von denen der Titel (Bartsch No. 53.) diese Jahreszahl, jedoch die „*Bäder des Antonin*" (B. No. 55.) 1652 tragen. Die „*Ansicht von Rom*" (B. No. 76.), sowie die Blätter zur „*Geschichte des Adonis*" (B. No. 101—106.) sind gleichfalls mit 1654 bezeichnet. Die Datirung dieser Blätter wird also wohl auf Rechnung der kunsthändlerischen Gewohnheiten in Paris zu setzen sein. Nimmt man hierzu noch die Jahreszahlen auf einigen Gemälden des Meisters und die That-

sache, dass er lange Zeit zu Rom im Anschluss an seinen, etwas älteren Zeitgenossen Claude Lorrain (1600—1682.) arbeitete, so werden die sicheren Nachrichten über ihn erschöpft sein.

Das erste und das dritte der hier vorliegenden Bilder sind bei Eberlein (II. Gall. No. 81 und VII. Cab. No. 60.) als Werke des Claude Lorrain verzeichnet, jedoch trägt das letztere schon lange, spätestens seit Pape, 1836, den Namen des Swanevelt. Hiergegen, wie gegen die Benennung des mittleren Bildes, das sich nicht bei Eberlein findet, aber, soweit man zurück verfolgen kann, auch immer diesen Namen führte, wird sich nichts erinnern lassen, da beide Werke der Art dieses Meisters durchaus entsprechen. Die Ueberlieferung stimmt also hier mit den künstlerischen Eigenschaften überein.

Anders ist es mit dem ersten Stücke, No. 739, welches bis jetzt unter dem Namen des Claude Lorrain gegangen ist, nur dass man es zu Fontainebleau, wohin es während der Franzosenzeit geschleppt war, eine „belle copie" nach diesem Meister nannte, und dass die Pape'schen sowie der letzte Blasius'sche Katalog ihren Zweifel an der Echtheit des Werkes durch Beisetzung eines Fragezeichens andeuteten. Diese Zweifel sind aber vollkommen gerechtfertigt. Denn wenn auch die Komposition und der stylistische Charakter des Bildes der Weise des grossen lothringer Meisters im allgemeinen entsprechen, so thut dies doch nicht die stoffliche Darstellung, der Vortrag. Man vermisst hier besonders jene wundervolle Klarheit, die den echten Werken des Claude Lorrain eigen zu sein pflegt, und sieht mit einigem Befremden die so stark gedunkelten Stellen, namentlich im Baumschlage, des vorliegenden Bildes. Hierzu kommt, dass man in der linken unteren Ecke ein Monogramm bemerkt, welches diese wunderliche Form hat:



und welches auch seiner sonstigen Erscheinung nach die Anzeichen der Fälschung oder doch der Unechtheit besitzt. Etwas tiefer, nach dem untern Bildrande zu, liest man noch in matter

weisser Farbe das Wort „Claude." Aber dieses steht nun gar grösstentheils auf einer, 1 Centimeter breiten Leiste, die später dem Bilde angesetzt wurde, ist also ganz gewiss nicht echt. Diese unechten Bezeichnungen können jetzt lediglich die Bedeutung haben, darzuthun, dass das Bild ehedem auch noch unter einem anderen Namen als dem des Claude Lorrain ging, und dass die Belegung desselben mit diesem Namen keine ursprüngliche und begründete ist. Aber freilich, damit ist noch nicht bewiesen, dass es von Herman Swanevelt herrührt. Jedoch sprechen hierfür die folgenden Gründe.

In der ausgezeichneten Sammlung des Herrn Freiherrn van Steengracht im Haag befindet sich dasselbe Gemälde, mit einigen Abweichungen, noch einmal. Die Abweichungen bestehen darin, dass die Brücke dort nur vier Bögen hat, während man auf dem hiesigen Bilde deren fünf zählt, und dass im Vordergrunde auf beiden Seiten zwischen den Bäumen einige Thiere und Menschen angebracht sind. Sonst ist alles übereinstimmend; die Maasse sind die gleichen, die Behandlungsart ist dieselbe, die nämlichen Stellen, wie im hiesigen Bilde, sind auch dort gedunkelt, in derselben Weise. Dagegen besitzt das Steengracht'sche Exemplar im Mittelgrunde noch feinere Töne. Dies Exemplar nun führt den Namen des Herman Swanevelt. Es kommt also darauf an, festzustellen, ob der Charakter dieses Bildes mit dem anderer, beglaubigter Werke des Swanevelt übereinstimmt, und ob beide Exemplare oder nur eines Originale sind.

Was den ersten Punkt betrifft, so bestätigen schon die Radirungen des Meisters ganz schlagend in Bezug auf Komposition und Auffassung, wie auf Formengestaltung der Berge und Bäume die Gleichartigkeit; und ferner hat man im Museum des Haag selbst, durch einen Vergleich mit der dortigen Landschaft (No. 143.), die mit „H. Swanevelt 1650" bezeichnet ist, Gelegenheit, sich von der Gleichartigkeit der Technik und des Vortrages zu überzeugen. Namentlich zeigt sich als besonders charakteristisch, dass auch auf diesem Bilde die dichten Massen des Baumschlages ganz ähnlich, wenn auch nicht ganz so stark, gedunkelt sind, wie auf dem Gemälde bei Steengracht, und weiter wie auf dem der hiesigen Sammlung. Diese Gleich-

artigkeit lässt auf ein und dieselbe Palette schliessen, und diese Thatsache wieder bestätigt die Richtigkeit der Benennung des Bildes bei Steengracht. Unter den übrigen mir bekannten Werken Swanevelt's tritt ganz besonders eine Landschaft in der Dulwich-Gallerie bei London (No. 320.) durch die genaue Verwandschaft mit den Bildern im Haag und dem hiesigen Stücke hervor: dieselben Formen der Berge, derselbe Baumschlag, dieselbe Nachdunkelung, dieselben Töne der Ferne.

Es erübrigt nun noch zu untersuchen, ob das vorliegende Stück eine Arbeit von des Meisters eigener oder eine Kopie von fremder Hand sei. Wenn nun auch das Bild bei Steengracht, namentlich im Mittelgrunde, schöner ist, oder doch jedenfalls besser erhalten ist, und man versucht sein könnte, es als Original dem hiesigen Stücke gegenüber zu stellen, so hat doch die genaue Uebereinstimmung der technischen Behandlungsart und des technischen Zustandes aller der genannten Bilder ein so grosses Gewicht, dass man durchweg auf eine und dieselbe Palette, auf eine und dieselbe Hand schliessen muss. Danach also dürfte es keinem Zweifel unterliegen, dass das hiesige Bild auch von Swanevelt selbst herrührt. Das mit der Jahreszahl 1650 bezeichnete Gemälde im Museum des Haag giebt die Zeit an, in welcher auch die übrigen Bilder dieser Gruppe Swanevelt'scher Arbeiten, also diejenigen bei Steengracht und in Dulwich, sowie das hiesige Stück gemalt sein dürften.

Jan Asselyn,
† 1660.

No. 543. „*Die Schlacht bei Lützen, am 16 November 1632.*" — Bez. l. beinahe unten:

JAN · ASLEIN · · 1634 ·

No. 577. *„Im Kriegslager: vor einem Marketenderzelte."*

No. 732. *„Landschaft mit dem Wasserfalle."*

No. 733. *„Landschaft mit Reisenden."* — Gegenstück zum vorigen.

Florent de Comte in seinem „Cabinet de singularitez etc." (Paris, 1699 oder Brüssel, 1702. II. S. 280.) meldet, dass Jan Asselyn, den er den „Petit Jean Hollandois" nennt, im Jahre 1660 gestorben ist, und Houbraken (III. S. 64.) berichtet dazu, nach der Erzählung von Abraham Genoels, dessen Gewährsmann wieder ein Maler L. Frank war, dass er um das Jahr 1645 zu Lyon, jedenfalls auf der Heimreise aus Italien, die Tochter des Kaufmanns van Houwaart aus Antwerpen geheirathet hat. Dass er in Italien und zu Rom sich aufgehalten hat, beweist der Charakter seiner Landschaftsgemälde und sein Bentname „Krabbetje." Dass er jedoch, wie einige Schriftsteller, z. B. Waagen (Handbuch II. S. 176.), behaupten, „von 1630 bis 1645 in Italien lebte", ist eine nicht nachweisbare Annahme. Im Gegentheil könnte es wohl sein, dass er auch nach seiner Verheirathung noch einige Zeit zu Lyon oder sonst im südlichen Europa zugebracht habe, da er „Joannes Asselyn, van Diepen," erst am 24 Januar 1652 als Bürger von Amsterdam eingeschrieben wurde. (Scheltema, Rembrandt S. 69.) Doch ist es auch möglich, dass er schon einige Jahre in Amsterdam gelebt hatte, ehe er Bürger wurde. Dass er aber schon 1630 in Italien war, möchte durchaus zu bestreiten sein. Denn das hier vorliegende Gemälde der *„Schlacht bei Lützen"* vom Jahre 1634 verräth nicht die geringste Einwirkung Italien's, es zeigt vielmehr den Künstler als Schüler des Esaias van de Velde und lässt, namentlich in der Behandlung des Baumschlages, dieselben Wege erkennen, die vor ihm Jan van Goyen, der ältere Schüler des Esaias, auch gegangen war, wovon ein Vergleich mit der hiesigen *„Dorfansicht"*, dieses Meisters von 1623 (No. 682.) leicht überzeugt. Man wird also annehmen müssen, dass er erst nach dem Jahre 1634 seine Wanderung nach Rom angetreten

hat. Für die Angabe, dass er 1610 geboren ist, habe ich eine brauchbare Quelle nicht gefunden.

Von der „*Schlacht bei Lützen*" und dem „*Kriegslager*" weichen die beiden kleinen „*Landschaften*", No. 732 und 733, sehr erheblich ab. Sie erinnern im allgemeinen an die Weenix-Berghem'sche Gruppe, mit welcher ja auch viele andere Werke Asselyn's eine Verwandtschaft zeigen, doch weichen sie im besonderen wieder von der Art derselben ab, indem namentlich die Formen der Landschaft durch einige horizontale Linien bestimmt erscheinen. Ihnen nahe steht in diesem Betrachte die ovale Landschaft in Paris (No. 2.) und der schöne „*Seehafen*" in Berlin (No. 965.).

Die vorliegenden Stücke sind mit Ausnahme des „*Kriegslagers*", No. 577, welches erst 1779 angekauft wurde, bei Eberlein aufgeführt.

Die Angabe Nagler's, dass Jan Asselyn ein Buch, die „Broederschap der Schilderkunst" herausgegeben habe, ist schon durch Kramm (I. S. 29.) berichtigt. Der Verfasser dieses kleinen Reimwerkchens ist der Dichter T. Asselyn. Die Schrift selbst ist eine langathmige schwülstige Unterhaltung zwischen Pallas, Apollo und Merkurius in der Art des Cornelis de Bie, nebst einem Vorgedichte von Asselyn und einem von J. van Vondel, 15 S. fol. nebst dem Titel: „Broed erschapder Schilderkunst, ingewydt door schilders, beeldthouwers en deszelfs begunstigers; op den 21 van wynmaent 1654, op St. Joris doelen, in Amsterdam"; daselbst bei Paulus Matthysz. Die k. Bibliothek zu Brüssel besitzt ein Exemplar dieses seltenen Büchleins.

Jan Both,

erste Hälfte des XVII Jahrhunderts.

No. 735. „*Römisches Campagnabild mit dem Eseltreiber.*"

Die Mittheilung Sandrart's (II. S. 312.), dass Jan Both und sein Bruder Andries, zur Zeit, als er bei Gerhard

Honthorst in Utrecht lernte, daselbst bei Abraham Bloemaert lernten, was sich auf die Mitte der zwanziger Jahre bezieht, (Vergl. hier S. 186 und Bd. I. S. 303.) ist durch die archivalischen Nachforschungen S. Muller's bestätigt worden. (Schilders-vereenigingen te Utrecht etc. S. 118. 122. Havard, L'art et les art. holl. S. 175 ff.) Danach darf man schliessen, dass die Brüder gegen 1610 geboren sind, wie das in den meisten Handbüchern steht. Houbraken (II. S. 114.) sagt jedoch ausdrücklich, dass er das Geburtsjahr nicht kennt. Nach beendigter Lehrzeit zogen die Brüder nach Italien, wo sie gemeinsam arbeiteten, bis Andries in Venedig ertrank. Darauf kehrte Jan heim; dass dies nicht, wie Houbraken (II. S. 116.) und nach diesem die meisten späteren Schriftsteller berichten, im Jahre 1650 geschehen ist, sondern bereits mehrere Jahre früher, geht aus dem Zusammenhange der Mittheilungen bei Sandrart hervor. (Teutsche Akad. II. S. 312 und Lebenslauf des Herrn Joachim von Sandrart u. s. w. S. 12.) Ja man muss daraus, dass Sandrart, indem er von Both's Tode berichtet, noch sagt: „Endlichen erkrankte er, und verschied in seinem Vaterland ungefähr Anno 1650," weiter schliessen, dass zwischen dem Tode des Bruders und seiner Heimkehr einerseits und seinem eigenen Tode andrerseits eine nicht unbeträchtliche Zeit gelegen haben muss. Unter dem Bildnisse Jan Both's in der J. Meissens'schen Sammlung, 1649, steht auch, dass er sich jetzt in Utrecht, seiner Geburtsstadt, aufhält. (Gulden-Cabinet S. 157.) Auch war er in diesem selben Jahre 1649 Obmann der dortigen St. Lukasgilde. (Archief v. nederl. kunstgesch. II. S. 65.) Der Antwerpener Katalog (S. 62.) berichtet von einem Bilde, das den Namen Jan Both's und eine Jahreszahl, die „mindestens 1651 gelesen" wurde, trägt. Danach würde er dann nicht mehr im Jahre 1650 selbst, sondern etwas später gestorben sein.

Das kleine „*Campagnabild*" findet sich bei Eberlein (II. Gall. No. 75.) unter dem Namen des Jakob Duck, des Zeitgenossen und Landsmannes des Jan Both, doch trägt es bereits seit Pape den Namen des letzteren selbst. Dies erscheint auch ganz richtig, da derselbe Gegenstand in einer Radirung des Jan

Both (Bartsch. No. 6: „Le muletier.") vorliegt und auch die malerische Ausführung diesem Meister entspricht.

No. 734: siehe S. 372 bei Willem de Heusch.

Dirk Dalens I., vom Haag,

arbeitete etwa von 1625 bis 1665.

No. 666. „*Landschaft mit Hirten.*" — Bez. unten in der Mitte:

D Dalens . 1635

Das Bild tritt zuerst in den Pape'schen Katalogen als ein Werk des Abraham Genoels des jüngern, genannt Archimedes auf, jedoch mit der Beifügung eines Fragezeichens hinter diesem Namen. Die Barthel'schen und Blasius'schen Verzeichnisse liessen dies Zeichen des Zweifels an der Richtigkeit des Namens fallen und stellten das Bild mit No. 665 „*Ruinen mit einem Hirtenpaare*" als Arbeiten eines und desselben Künstlers, Abraham Genoels des jüngern, zusammen.

Die vergleichende Betrachtung beider Bilder aber ergiebt, dass dieselben nicht von dem nämlichen Maler herrühren können, da No. 666 das Gepräge einer früheren Epoche als No. 665 trägt und eine sehr abweichende Behandlungsart zeigt. Die letztere lässt auf einen holländischen Maler aus der Zeit um 1640 schliessen, während Genoels der vlämischen Schule und der beginnenden Barockzeit angehört. (S. hier S. 130/1.) Diese Sachlage musste zunächst zur genauesten Untersuchung des Bildes selbst anregen, und wenn auch anfangs ein Erfolg kaum zu hoffen schien, so zeigte sich doch dem suchenden Auge endlich die Stelle, wo Künstlername und Jahreszahl sich befinden. Den weiteren Bemühungen gelang es, diese Bezeichnung bestimmt und deutlich als „D. Dalens 1635" zu lesen; sie befindet sich unten in der Mitte des Bildes und ist nicht wie gewöhnlich mit dem Pinsel aufgesetzt, sondern mit einem spitzen Holze in die noch feuchte obere dunkelgrüne Farbenschicht hinein geschrieben, so dass die feine Schrift in

der röthlichen Farbe der Untermalung sich darstellt. Diese Bezeichnung wird aber unter den gewöhnlichen Beleuchtungsverhältnissen kaum wahrzunehmen sein.

Mit dieser Entdeckung gewinnt ein Künstlername in bestimmter Weise Inhalt und Gestalt, welcher bisher nur durch einige Nachrichten überliefert worden ist. Kramm (II. S. 317.) theilte aus einer Handschrift des Pieter Terwesten zunächst mit, dass dieser Dalens „ein Landschaftsmaler gewesen sei, da im Jahre 1651 im Vereinszimmer der Maler im Haag ein Landschäftchen mit nackten Frauengestalten bekannt war, welches 1662 wieder zurückgezogen wurde". Ferner wird aus derselben Quelle berichtet, es gehe „aus den Verzeichnissen der Maler im Haag vom Jahre 1660/1 hervor, dass er nach Rotterdam verzogen sei". Eine weitere Mittheilung machte C. V. (Vosmaer im Haag) nach Auszügen aus dem im Oranischen Hausarchive befindlichen Verordnungsbuch des Statthalters Friedrich Heinrich, die er dem Beamten im Finanzministerium W. A. van der Jagt verdankte, in der „Kunstkronijk" von 1861 (S. 39/40). Diese Mittheilung lautet: „Bezahlt an den Maler Dirk Dalens für Anfertigung von vier grossen Schornsteinstücken für das Haus am Nordende zu 's Grafenhage, das Stück zu 300 fl. — macht 1200 fl. Im Haag 12 Mai 1648." Durch Westrheene (Kunstkronijk 1867 S. 82, 83 und 86 und 1868 S. 70.) wurde berichtet, dass er aus Dordrecht stammte, sich 1627 im Haag verheirathet habe und 1632 Mitglied der Lukasgilde daselbst geworden sei; im Jahre 1636 verzog er nach Leyden, kehrte jedoch 1637 nach dem Haag zurück, wo er auf der nieuwen Bierkade gewohnt hat. (S. auch Archief voor ned. kunstgesch. III. S. 258 und 274.) Im Jahre 1656 war er mit unter den Stiftern des neuen Maler-Verbandes „Pictura" (Archief. IV. S. 59.), und hatte im Jahre 1659 vor dessen Vorstand Verhandlungen wegen eines Streites mit Pieter Cousyn, beziehentlich dessen Frau. (Daselbst. S. 73.)

Seine kunstgeschichtliche Stelle wird er im Gefolge von Jan van Goyen, etwa neben Salomon Ruisdael einzunehmen haben. Da es nun ausser diesem Dirk Dalens noch zwei spätere Maler dieses Namens, die noch dazu auch Landschafter waren, giebt, nämlich Dirk Dalens den älteren

(1659—1688) und dessen 1688 nach des Vaters Tode geborenen Sohn Dirk Dalens den jüngeren, so wird man zur Unterscheidung den Meister des vorliegenden Bildes Dirk Dalens I. oder den ältesten nennen, und seinem Namen, da jene beiden Dalens nach Amsterdam gehören, die Ortsbezeichnung vom Haag hinzusetzen müssen.

Sonstige Werke des Meisters scheinen kaum vorzukommen. Nur im Museum zu Haarlem befinden sich zwei „*Landschaften*" (No. 32 und 33.), welche beide „D. Dalens 1646" bezeichnet sind. Der Katalog weiss aber von diesem Meister nichts anderes, als dass er 1663 zu Leyden wohnte und dass sein Sohn Johannes in demselben Jahre sein Eintrittsgeld als Bürger und Malerssohn bei der dortigen Lukasgilde bezahlte. Die Bilder stimmen im allgemeinen mit der Art des vorliegenden Gemäldes überein, sie erscheinen aber minder schön als dieses, wenigstens soweit sich bei dem sehr ungünstigen Lichte, in dem sie hängen, erkennen lässt.

Cornelis Saft-Leven,

arbeitete in den mittleren beiden Vierteln des XVII. Jahrhunderts.

No. 691. „*Hirtenstück mit der Flucht nach Aegypten.*" — Bez. r. ganz unten:

C Saft Leven : fe · 1652

Die Lebensverhältnisse dieses Meisters liegen im Dunkeln, doch weiss man, dass er ein Bruder und zwar nach Houbraken's Ansicht (I. S. 343.) ein älterer Bruder des Herman Saftleven gewesen ist. Dass er zu hohen Jahren gelangt sein muss, geht aus den Bezeichnungen von mehreren seiner Bilder hervor, von denen z. B. zweie in Dresden (No. 1192 und 1193.) die Jahreszahl 1678 tragen. Die Angaben, die sich an verschiedenen Orten finden, dass er 1606 oder 1612 geboren, und 1673 oder 1682 gestorben sei, sind nicht beglaubigt. Aus der Bezeichnung eines gemeinschaftlich mit seinem Bruder Herman

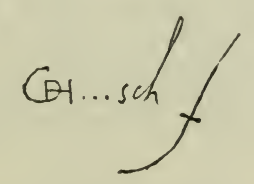
gemalten „*Familienbildes des Godard van Reede*" geht hervor, dass er im Jahre 1634 zu Utrecht sich aufgehalten hat. (Kramm. V. S. 1435.).

Die Verdienste und Schönheiten des vorliegenden Stückes werden leider erheblich durch den sich etwas vordrängenden dicken Weidenstumpf mit seinem steif behandelten Gezweig beeinträchtigt, allein man kann aus diesem Bilde besonders leicht die Gebiete erkennen, wo der Meister stark und sicher, und die, wo er schwach und ungelenk war.

Willem de Heusch,

arbeitete seit 1629.

No. 749. „*Italienische Gebirgslandschaft mit angelnden Hirten.*" — Bez. l. unten:



Die Bezeichnung ist leider dadurch zum Theil zerstört worden, dass gerade auf dieselbe ehedem die No. 55 in weisser Oelfarbe gesetzt wurde, welche das Bild in Salzdahlum (II. Cab.) trug; sie stimmt mit den bekannten Inschriften des Meisters auf Bildern und Kupferstichen überein und ist als Guiliam, Guiglielmo oder Guillaume de Heusch zu lesen.

W i l l e m de Heusch war im Jahre 1649, demselben wo Jan Both Obmann war, Dekan der Malergilde zu Utrecht (Archief voor ned. kunstgesch. II. S. 72 und 82.), kann also nicht 1638, wie die Handbücher vermuthlich nach Descamps (III. S. 71.) melden, geboren sein. Ebensowenig beglaubigt ist die Angabe des Todesjahres mit 1712. Houbraken (III. S. 362.) sagt nur, dass er ein Lehrling des Jan Both war und lange in Italien gelebt hat, auch dass er „nachderhand zu Utrecht, wo er geboren war, in einem guten Alterthum gestorben ist,

aber — setzt er hinzu — op wat jaar weet ik niet". Ein Bild in Dresden (No. 885.) trägt nun neben dem Zeichen „G. D. H." die Jahreszahl 1629, und eines in Paris soll nach Kramm (III. S. 686.) die Jahreszahl 1696 tragen, womit denn Grenzen der Thätigkeit des Künstlers gegeben sein würden. Aber obwohl ich nicht gern in Kramm's Angabe Zweifel setzen mag, so ist doch zu beachten, dass der Louvre-Katalog (No. 201.) von einer Jahreszahl auf dem betreffenden Bilde nichts weiss, und dass auch nach einer von mir noch besonders eingezogenen Erkundigung „keinerlei Spur einer Jahreszahl weder neben dem Namen noch sonst auf dem Bilde" zu finden ist. So muss denn doch wohl ein Irrthum obwalten, wie es bei W. Burger (II. S. 284.) der Fall war, als er die Jahreszahl 1696 des hiesigen Gemäldes von Jakob de Heusch, No. 350, auf Willem bezog. Demnach ist eine Angabe, wie lange dieser Meister etwa gewirkt und gelebt hat, vorläufig ausgeschlossen. Die Jahreszahl des Dresdener Bildes stimmt ganz wohl zu der Thatsache, dass er 1649 Dekan war, da zu diesem Amte doch nicht ganz junge Leute gewählt wurden; man wird aber annehmen dürfen, dass das Dresdener Bild eines seiner frühesten Werke ist. Er wird also im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts geboren sein.

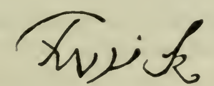
No. 734. „*Italienisches Gebirgsthal mit zwei Burgen.*"

Dies Bild trug bisher den Namen des Jan Both, aber es weicht doch in seiner ganzen malerischen Behandlungsart und in einigen damit in Verbindung stehenden Eigenthümlichkeiten sehr entschieden von der Art dieses Meisters ab; es scheint, dass nur die allgemeine Schulverwandschaft veranlasst haben kann, ihm diesen Namen zu geben. Hierüber werden wohl nicht weitere Worte zu verlieren sein. Jene Eigenthümlichkeiten aber weisen auf Willem de Heusch hin, zwar nicht völlig auf dessen beste Arbeiten, wie deren eine in dem eben besprochenen Gemälde vorliegt, sondern auf dessen Art und Weise wie sie in minder schönen Bildern, z. B. der „*Landschaft*" in Paris (No. 201.), sehr deutlich zu erkennen ist. Letztere ist von Duttenhofer (Musée franç.) gestochen und schon der Vergleich dieses Stiches mit dem vorliegenden Bilde thut diese

Uebereinstimmung dar. Namentlich ist die Art des Baumschlages, die geringe Belaubung, die stark betonten Aeste, die kurzen Striche und die zackigen Blattgruppen, wie das ästereiche Gesträuch im Vorgrunde bezeichnend: welche Eigenthümlichkeiten auch aus den Radirungen des Künstlers klar zu ersehen sind. Uebrigens kommen die eigenthümlich gezeichneten Aeste auch auf der „*Gebirgslandschaft*", No. 749, vor. Aber auch die Farbentöne, das hellere Grün und das Braun des Baumschlages, wie die Töne des Himmels und des Hintergrundes stimmen in dem vorliegenden und dem Pariser Bilde überein. Doch dürfte das letztere besonders in der Gesammtstimmung dem hiesigen immerhin überlegen sein. Aus diesen Gründen und da, wie bemerkt, der Name des Jan Both hier in keinem Falle am Orte sein kann, ist das Bild bei Willem de Heusch eingereiht worden.

Thomas Wyck,
1616—1677.

No. 591. „*Der Alchymist.*" — Bez. unten, ziemlich links:



No. 738. „*Aufruf zur Jagd: römische Landschaft im Charakter der Gegend bei der salarischen Brücke.*"

Houbraken (II. S. 16.) überliefert das oben mitgetheilte Geburtsjahr, das nach den Nachrichten, die Willigen (S. 342.) beibringt, auch richtig sein dürfte. Letzterem verdankt man auch die Kenntniss des Todesjahres 1677, wonach die bisher üblichen Angaben, dass Thomas Wyck 1686 oder 1682 gestorben sei, sich berichtigen; auch dass er, wie Vertue-Walpole (Anect. of paint. etc. III. S. 249.) sagt, in England gestorben sei, erscheint hiernach als irrig.

Thomas Wyck hat bekanntlich verschiedenartige Vorwürfe dargestellt, deren beide Hauptgattungen in den vorliegenden

Bildern treffend veranschaulicht werden. Stücke in der Art des „*Alchymisten*" finden sich nicht selten in den Sammlungen, so z. B. zu München (No. 1106.), Darmstadt (No. 379.), Kassel (No. 452—454.), Rotterdam (No. 253.), Amsterdam (No. 418.) und an anderen Orten. Diese Bilder dürften ihn als Maler von seiner besten Seite zeigen, während die „*Landschaften*" minder schön sind, wenigstens als solche, denn der figürliche Theil derselben, wie der vorliegende „*Aufruf zur Jagd*" darthut, zeigt meist eine grosse Tüchtigkeit und Sicherheit. Andere Landschaften von Wyck, die mit dieser übereinstimmen und mit dem Namen des Meisters bezeichnet sind, befinden sich z. B. in Haarlem (No. 134.) und in der Bildergallerie zu Potsdam. Sie alle zeigen stumpfe und schwere Töne, undurchsichtige Schatten und eine bräunliche Gesammthaltung. Des Meisters radirte Landschaften und Bauwerke stehen höher als die gemalten, und man erkennt leicht, dass der Grund hierzu in der mangelhaften Herrschaft über die Wiedergabe der malerischen Töne und besonders auch der feiner gestimmten Luftperspektive liegt.

Diese Landschaften, die radirten wie die gemalten, bekunden, dass er in Italien war; wann er sich aber dort aufgehalten hat, entzieht sich selbst der Vermuthung, da er 1644 (Willigen) zu Haarlem bereits heirathete, und keine Anhaltspunkte vorliegen, um zu erwägen, ob er vorher oder nachher diese Reise gemacht hat. Nur aus allgemeinen Gründen möchte man meinen, dass er noch als Junggeselle Italien besucht habe, doch war er 1642, also erst 26 Jahre alt, bereits in Haarlem wohnhaft; er müsste also bald nach Beendigung seiner Lehrzeit sich auf die Wanderschaft gemacht haben.

Wie oben bemerkt, liegt der Brücke auf der No. 738 die Anlage der salarischen Brücke bei Rom zu Grunde, doch scheint Wyck unmittelbar eine Radirung Jan Both's „*die steinerne Brücke*" (Bartsch No. 5.) benutzt zu haben, da mit dieser seine Brücke fast genau übereinstimmt.

Claes Berchem,
1620—1683.

No. 546. „*Vertumnus und Pomona.*" — Bez. l. in halber Höhe:



[1/3 der wirklichen Grösse.]

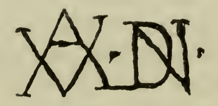
Houbraken (II. S. 109.) hatte aus dem Begräbnissbriefe des Claes oder Nikolaas Berchem ersehen, dass dieser 1683, reichlich 60 Jahre alt, gestorben war, und hatte danach das Geburtsjahr, etwas zu knapp, auf 1624 berechnet. Willigen (S. 77.) konnte dasselbe aus den Haarlemer Kirchenbüchern genau mit 1620 angeben. Die Berichtigung Willigen's, dass Berchem nicht in Haarlem, sondern in Amsterdam gestorben sei, ist bei Kramm (I. S. 76.) abgedruckt.

Das vorliegende Bild gehört zu jenen im ganzen wenig erfreulichen Gemälden, in denen Berchem mythologische, allegorische oder ähnliche Stoffe in lebensgrossen Figuren darstellte. Es sind dies vorzugsweise folgende Stücke: Die „*Faunenfamilie*" von 1648 im Haag (No. 9.), die jedoch an Sicherheit des Vortrags und Lebendigkeit der Gesammthaltung das vorliegende Bild bei weitem nicht erreicht. Diesem Werke dürfte das grosse Stück in Berlin (No. 887.), dessen Gegenstand noch nicht erklärt ist, nahe stehen, doch ist dasselbe in den Schatten besonders hart. Dann folgt die „*Entführung der Europa*" von 1656 in Petersburg (No. 1072.), welche Waagen für das Hauptwerk unter Berchem's Gemälden dieser Gattung hielt. (Ge-

mäldesamml. u. s. w. in Petersburg S. 232.) Waagen vermerkte auch in seinem zu Leipzig aufbewahrten Handexemplare des hiesigen Katalogs, dass das vorliegende Bild, welches er merkwürdig und ausgezeichnet fand, nach „Zeit und Art jener Europa" entspräche. Endlich schliesst sich die „*Allegorie auf die Vergrösserung von Amsterdam*" im van der Hoop'schen Museum daselbst (No. 9.) an; da diese Stadterweiterung in Folge eines Beschlusses von 1657 bewirkt wurde (Wagenaar, Amsterdam etc. I. S. 48.), so ist damit auch die Zeit, in der dies Bild frühestens entstanden sein kann, bezeichnet. Alle diese Werke veranschaulichen die erneute Umkehr der holländischen Malerei in die Bahnen akademischer Kunstübung und die Thatsache, dass dieselbe zur Darstellung idealistischer Kunstwerke nur einen sehr geringen Beruf hatte. (Vgl. hier Bd. I. S. 71/2. 101/3.) Uebrigens ist das vorliegende Bild mit Meisterschaft gemalt und erinnert durch die Töne und Schattenbehandlung der Alten an den Einfluss, den Rembrandt damals unwiderstehlich ausübte.

Aart van der Neer,
arbeitete etwa von 1640 bis 1680.

No. 692. „*Winterlandschaft.*" — Bez. r. unten:



No. 693. „*Mondscheinlandschaft.*" — Bez. r. unten:

In den meisten Handbüchern findet man angegeben, dass Aartus van der Neer von 1619 bis 1683 lebte, aber forscht man nach der Quelle dieser Angabe, so zeigt sich wieder der berüchtigte Pilkington, der Jahreszahlen nach Belieben und Bedarf erfand. Aus den wenigen Worten, die Houbraken (III.

S. 172.) über ihn sagt, muss er 1643, wo sein Sohn Eglon zu Amsterdam geboren wurde, vermuthlich in dieser Stadt gewohnt haben. Vgl. A. von Wurzbach in R. Dohme's „Kunst und Künstlern" II. No. XXXII.—XXXV. S. 53/5.

Das zweite der vorliegenden Bilder ist 1737, das andere anscheinend später, jedoch vor 1776 erworben worden.

Adam Pynacker,
1621—1673.

No. 765. „*Italienische Landschaft mit den Maulthiertreibern.*"

Mit diesem Bilde hat es eine eigene Bewandtniss. Bei Eberlein (V. Cab. No. 28.) als Werk des Adam Pynacker verzeichnet, wird es seit Pape, 1836, unter dem Namen des Isaak Moucheron (1670—1744) geführt. Was zu dieser Umtaufung veranlasst haben mag, ist nicht abzusehen. Vielmehr spricht schon die Thatsache gegen dieselbe, dass das Gemälde den künstlerischen Charakter der holländischen Italiker um 1650 bis 1670, aber nicht den der späten Landschafter nach 1690 trägt, unter denen besonders Isaak Moucheron sich durch barocke Eigenschaften hervorthut. Schon diese Erwägung lässt es berechtigt erscheinen, zu der alten Benennung zurückzukehren.

Nun tritt aber ein neues Bedenken auf. Im Haag befindet sich nämlich eine „*italienische Landschaft*" von Jan Both (No. 17.), mit dessen Namen bezeichnet, von fast derselben Grösse wie das vorliegende Bild, welcher das letztere in der Anordnung nachgebildet ist. Von dieser Uebereinstimmung im grossen und ganzen, wie von den vielen verschiedenen Abweichungen und Aenderungen im einzelnen, soweit diese in der Zeichnung bestehen, giebt schon ein Vergleich des kleinen Umrisstiches im Steengracht'schen Werke (No. 46.) mit dem hiesigen Bilde Aufschluss. Es kann keine Frage sein, dass der Meister des letzteren Bildes das Gemälde des Both oder doch den Entwurf oder das Naturstudium zu demselben vor Augen gehabt hat, aber es fragt sich, ob Pynacker

der Künstler war, der sich an das Werk eines andern Meisters in dieser Weise lehnte. Wenn man aber erwägt, dass Pynacker beim Tode von Both erst etwa dreissig Jahre alt war, und dass der Name des Both die Richtung bezeichnet, welche ihm als Landschafter während seiner Lehr- und Wanderjahre vorschweben musste, so muss es natürlich erscheinen, wenn er die Werke dieses Meisters zum Gegenstande seiner Studien machte, sie kopirte oder nach ihnen selbständiger arbeitete. Die erwähnten Abweichungen in dem vorliegenden Falle, zu denen noch eine Veränderung im malerischen Ton, der bei Both viel goldiger und sonniger ist, hinzukommt, geben aber dieser Selbständigkeit ein sehr günstiges Zeugniss.

Als wichtigstes Beweismittel aber erscheint die Uebereinstimmung des vorliegenden Bildes in allen seinen wesentlichen künstlerischen Eigenschaften mit anderen Werken des Pynacker. Ohne hier eine grössere Liste derselben zu geben, will ich nur auf die zu Amsterdam (No. 311/2.), im Haag (No. 107) und in Rotterdam (No. 234/6.) befindlichen Stücke hinweisen, welche nicht nur jeden Zweifel an der Urheberschaft Pynacker's in Bezug auf das hiesige Bild beheben müssen, sondern das letztere auch als eines seiner besseren Werke erkennen lassen.

Das Geburts- und Todesjahr des Meisters giebt Houbraken (II. S. 96.) an.

Aldert (Allart) van Everdingen,
1621—1675.

No. 698. „*Wassersturz mit Alpenhütte.*" — Bez. r. ziemlich unten:

A. v. Everdingen

No. 699. „*Norwegisches Hochgebirge mit dem Rennthiere.*" — Bez. l. etwas unter der halben Höhe:

A:VAN:EVERDINGEN
1647

Die oben mitgetheilten Jahreszahlen giebt Houbraken (II. S. 95.), doch ist die letztere auch durch Willigen (S. 128.) bestätigt worden. Die Jahreszahl 1647 der norwegischen Hochgebirgslandschaft dürfte die Annahme Drugulin's (A. van Everdingen etc. Leipzig 1873. S. IV.) bestätigen, dass Everdingen zwischen 1640 und 1644 die Reise nach den Ostseeländern machte, wobei er nach Norwegen verschlagen wurde. Den Lebensnachrichten, die Drugulin gesammelt hat, wäre noch hinzuzufügen, dass „Allerdt van Everdingen, van Alkmaer" am 10 April 1657 Bürger zu Amsterdam wurde. (Scheltema, Amstels oudheid. IV. S. 64.)

Die Kupferstich-Sammlung des herzogl. Museums besitzt ein fast vollständiges Exemplar der Radirungen des Meisters in meist vorzüglichen ersten Drucken.

In Bezug auf die vorliegenden Bilder dürfte noch Folgendes von Interesse sein. Goethe war am 23 August 1784 von Braunschweig aus, wo er mit dem Herzoge Karl August sich bei Hofe befand, in Salzdahlum gewesen, um die Gallerie zu sehen. Er schrieb darüber an Frau von Stein: „Es sind da sehr schöne Sachen, die ich wünschte, mit Dir zu sehen, besonders ein Everdingen in der grössesten Vollendung und manches Andre, das ich Dir mündlich beschreiben werde." (Briefe an Frau von Stein. III. S. 91.)

Jan Baptist Weenix,

1621—1660.

No. 593. „*Eine musizirende Gesellschaft.*"

No. 744. „*Römische Ruinen mit dem Hirten.*"

In Dresden (No. 1295.) befindet sich ein Gemälde, welches in der Grösse, der Anordnung, den Tönen und dem ganzen Charakter mit den hier vorliegenden „*römischen Ruinen*" fast genau stimmt. Nur wenige Abweichungen im einzelnen sind hervorzuheben: hier hat der Hirt eine rothe Jacke, in Dresden eine schwarze, hier ist ein schwarzer Bock, dort ein gelber Hund angebracht, hier rechts vorn ein Sattel, Decke u. s. w. dort eine Reisetasche, rothe Decke u. s. w. Dies Dresdener Bild ist mit einem aus J. und A. zusammengesetzten Künstlerzeichen (Nagler, Monogr. I. No. 70.) versehen und führt dementsprechend den Namen des Jan Asselyn. Man würde danach das hiesige Stück auch diesem Meister zueignen müssen, wenn nicht doch mancherlei für Weenix spräche. Jan Baptist Weenix ist in den Jahren 1643 und 1644 gleichzeitig mit Asselyn in Rom gewesen (S. oben S. 365 und Houbraken II. S. 78/9, auch A. v. Wurzbach in R. Dohme's ‚Kunst und Künstlern' II. No. XXXII. — XXXV. S. 98); und da dieser ein Jahrzehnt älter war, so liegt es nahe, dass er, der erst 22 Jahre zählte, sich ihm angeschlossen und von ihm zu lernen gesucht habe. Er könnte also ganz wohl das Asselyn'sche Bild kopirt haben. Dazu kommt, dass andere Werke des Weenix, namentlich die mit dem Namen des Meisters bezeichneten „*Seeräuber*" in Paris (No. 553.) ganz ähnliche Ruinen, wie das vorliegende Gemälde, aufweisen, auch dieselbe Behandlung und dieselben Töne zeigen, so dass es doch zu gewagt wäre, die alte überlieferte Benennung des Bildes zu unterdrücken. Waagen hielt dasselbe wie er in seinen im Leipziger Museum befindlichen Handexemplare des hiesigen Katalogs vermerkte, für „echt und sehr gut." Da nun die „*musizirende Gesellschaft*," deren Hintergrund und Beiwerk ebenfalls nach Italien weisen, dieselbe Behandlungsart und mehrfach auch dieselben Töne zeigt, so wird auch ihre Benennung nicht in Zweifel zu ziehen sein.

Dagegen erscheint ein drittes, im Katologe unter dem Namen des Jan Baptist Weenix aufgeführtes Stück, welches 1777 erworben wurde:

No. 745. *„Säulengang am Meere."* für diesen Meister zu schwach und zu spät; es ist nur eine mittelmässige Arbeit aus dem achtzehnten Jahrhundert.

Zur Lebensgeschichte des Jan Baptist Weenix dürfte noch nachzutragen sein, dass er 1649, also gleichzeitig mit Jan Both (S. hier S. 367.), Obmann der Lukasgilde zu Utrecht war. (Archief voor nederl. kunstgesch. II. S. 81 und 93.)

Johann Lingelbach,

1622—1674.

No. 367. *„Seegefecht zwischen Christen und Türken."* — Bez. unten, etwas r. von der Mitte:

J·LINGELBACH·

Das von Houbraken (II. S. 145.) überlieferte Geburtsjahr 1625 ist durch die Mittheilung Gwinner's (Kunst und Künstler in Frankfurt u.s.w. S. 196.), dass Johann Lingelbach, ausweislich der Kirchenbücher seiner Vaterstadt Frankfurt, dort am 10 Oktober 1622 getauft worden sei, berichtigt. Was aber das Todesjahr angeht, welches in den meisten Handbüchern und Katalogen mit 1687 angegeben wird, so ist neuerdings aus den Amsterdamer Vormundschaftsbüchern ermittelt und von H. Havard (L'art et les artistes holl. I. S. 115.) mitgetheilt worden, dass Johann Lingelbach im Jahre 1674 gestorben ist. Mit der alten Angabe hat es aber eine so eigene Bewandtniss, dass es sich verlohnen mag, die Sache als ein lehrreiches Beispiel von Oberflächlichkeiten und Missverständnissen kurz darzulegen, und dies um so mehr, als Havard diese Angelegenheit auch aufnimmt, jedoch völlig ungenügend behandelt.

Da Houbraken vom Tode des Meisters nichts meldet, so suchte ich den Ursprung jener Angabe, dass er 1687 gestorben sei, zu ergründen. Ich schlug Immerzeel auf: nichts von einem Todesjahre. Ich schlug Kramm (IV. S. 987.) auf: richtig, da

steht's. Kramm sagt, dass er dem „Immerzeel'schen Lebensberichte beifügen müsse, dat hij, volgens Descamps, in 1687, te Amsterdam, zou zijn overleden." Gut, also Descamps aufgeschlagen. Aber Descamps (II. S. 375.) schreibt im Gegentheil: „On ne sçait pas le temps de la mort de Lingelbac." Wo aber hat denn nun Kramm seine falsche Nachricht her, denn dass er Descamps selbst nicht aufgeschlagen hat, ist ja sonnenklar. Nagler (VII. S. 542.) sagt nun: „Lingelbach starb in Amsterdam 1687, wie Descamps und Andere wissen wollen." Also daraus hat Kramm sein „volgens Descamps" geschöpft. Aber auch Nagler hat Descamps nicht angesehen, denn Descamps erklärt ja gerade, dass man nicht wisse, wann Lingelbach gestorben sei. Welches ist also wieder dessen Quelle? Füssli (I. S. 369.) giebt nun einen etwa 25 Zeilen langen Artikel über Lingelbach, der im wesentlichen auf Descamps, also eigentlich auf Houbraken zurückzuführen ist, aber er schiebt, wo er von des Künstlers Rückkehr nach Amsterdam im Jahre 1650 berichtet, die Worte ein „wo er 1687 starb", und er vermerkt am Schlusse des kleinen Artikels: „Descamps. T. 2. p. 372". Er hat also im wesentlichen diesen Schriftsteller benutzt; woher er aber das Todesjahr hat, vermochte ich lange nicht zu ermitteln, bis ich endlich an den unseeligen Pilkington, der alle Geburts- und Todesjahre wissen wollte, dachte. Wahrhaftig: „ . . this ingenious artist . . died in 1687." Dies ist die falsche, gefälschte oder erlogene Nachricht, die Füssli auf Treu und Glauben angenommen hat.

„Joannes Lingelbach, van Francfort aen de Main" erwarb am 31 Oktober 1653 zu Amsterdam das Bürgerrecht durch Heirath. (Scheltema, Rembrandt. S. 71.) Die Heirath selbst hatte im April desselben Jahres stattgefunden, wie Havard (II. S. 182.) durch Mittheilung der standesamtlichen Eintragung nachweist; wenn in derselben jedoch das Alter Lingelbach's mit 29 Jahren angegeben wird, so ist dies irrig; Lingelbach war im April 1653 bereits 30 oder genauer 30½ Jahre alt. Vermuthlich hat Havard falsch gelesen.

Lingelbach ist bekanntlich ein Meister, der nicht nur sehr verschiedenartige Stoffe dargestellt, sondern dieselben auch in sehr verschiedenartigen Behandlungsweisen vorgetragen hat,

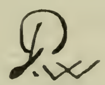
wie man dies besonders günstig an seinen Bildern im Haag und Amsterdam beobachten kann. Es ist deshalb unmöglich, aus dem Gegenstande oder der Behandlungsart auf die Entstehungszeit des vorliegenden Bildes einen Schluss zu ziehen. Wenn jedoch die Aehnlichkeit der Bezeichnungen Vertrauen verdienen darf, so dürfte dasselbe im Hinblick auf den „*levantiner Hafen*" im Haag (No. 67.) und den „*Markt bei Monte Cavallo zu Rom*" in Paris (No. 270.), die beide den Namen sehr ähnlich geschrieben und die Jahreszahl 1670 tragen, etwa um diese Zeit entstanden sein.

Pieter Wouwerman,
1623—1683(?).

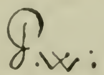
No. 596. „*Jagdbild: die Jagdbeute wird vorgelegt.*" — Bez. ziemlich l. und ziemlich unten:

No. 597. „*Reiter und Bettlerin.*"

No. 598. „*Lagerbild: vorn Karten spielende Kriegsleute.*" — Bez. ziemlich l. unten:



No. 694. „*Ansicht von Paris beim Pont-neuf.*" — Bez. unten an dem dicken Thurme (tour de Nesle.):



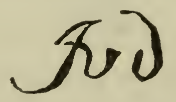
Ueber das letztgenannte Bild, welches 1777 für 80 Thaler erworben wurde, sowie über die ähnlichen Stücke zu Paris, Kopenhagen u. s. w. berichtet Willigen (S. 340.), doch war ihm

nicht bekannt, dass diese Darstellungen, zum mindesten die hiesige, nach einer Radirung des Jakob Callot (Meaume. No. 714.) gemacht war, welcher wiederum eine Zeichnung desselben Meisters, die in der Zeitschrift L'Art (1878. I. S. 157.) abgebildet ist, zu Grunde liegt; nur in einigen unerheblichen Stücken weicht das vorliegende Bild von diesen Blättern ab. Der von Willigen aus der Thatsache, dass Pieter Wouwerman diese Ansicht von Paris gemalt hat, gezogene Schluss, dass er eben auch in Paris selbst gewesen sein oder, wie er sich ausdrückt, „auch im Auslande aufgehalten haben" muss, ist demnach nicht zwingend. Willigen bringt auch die wesentlichen Nachrichten über das Leben des Meisters bei.

Die fast genau übereinstimmenden Monogramme, welche drei der vorliegenden Werke tragen, scheinen sonst nicht die am häufigsten vorkommenden zu sein; Immerzeel kennt sie garnicht. Doch findet sich z. B. ein ganz entsprechendes Zeichen unter andern auch auf der „*Reitschule*" (No. 349.) zu Brüssel (Vergl. Nagler, Monogr. IV. No. 3425 und 3423.) und ein ziemlich ähnliches auf einem „*Jagdstücke*" zu Amsterdam. (No. 417.)

Jakob van der Does der ältere,
1623—1673.

No. 746. „*Gebirgslandschaft mit Vieh und Hirten.*" — Bez. von unten 0,34 m, von r. 0,32 m entfernt am Baumstamm:



Zu den ausführlichen Lebensnachrichten über diesen Meister, welche Houbraken (II. S. 105/8.) giebt, fügte Kramm (II. S. 351.) noch die hinzu, dass er Mitstifter der „Pictura" im Haag 1656 gewesen ist. (S. a. Archief v. ned. kunstgesch. IV. S. 59 ff.) Doch ist er im Mai 1663 aus dieser Stadt verzogen. (Archief IV. S. 134.) Zum Unterschiede von seinem gleichnamigen Sohne, dem jüngeren Bruder des Simon van der Does, ist

ihm der Beisatz „der ältere" gegeben. Werke des Meisters, die mit dem vorliegenden Bilde nahe verwandt sind, wenn sie auch etwas leichter im Ton gehalten erscheinen, finden sich z. B. zu München (No. 1438/9.), im Belvedere zu Wien (Grün. Cab. No. 50.) mit dem Namen und der Jahreszahl 1662 versehen, bei Liechtenstein daselbst (No. 782.), „J. V. D. 1657" bezeichnet u. s. w. Diese Werke bezeugen die Richtigkeit der von Houbraken (II. S. 108.) gemachten Bemerkung, dass er „die braune Weise zu malen" liebte.

Karel du Jardin,
† 1678.

No. 547. „*David nach der Tödtung des Goliath.*"

Die gewöhnliche Angabe, welche auch der letzte Blasius'sche Katalog bringt, dass Karel du Jardin 1635 geboren sei, ist auf Grund der Datirung mehrerer seiner Radirungen mit der Jahreszahl 1652 und eines Bildes in Paris (No. 246.) mit 1646 erfolgreich angefochten worden. (Vgl. Charles Blanc, Hist. des peintres etc. École holl. II. und W. Burger, I. S. 68.) Burger hat dann weiter auch nach dem Alter, welches aus dem Selbstbildniss von 1662 in Amsterdam (No. 169.) geschlossen werden kann, das Geburtsjahr du Jardin's auf 1620 bis 1625 berechnet. Danach ist in mehrere neuere Kataloge die Geburtsangabe „um 1625" oder „1625?" übergegangen. Die weiteren Nachrichten wie auch das Todesjahr bringt Houbraken (III. S. 56.) bei. Karel du Jardin befand sich auch unter den Stiftern der „Pictura" im Haag 1656. (Arch. v. ned. kunstg. IV. S. 60.)

Man kann bedauern, dass das vorliegende Bild nicht bezeichnet ist, denn man wird so kaum einen Zweifel unterdrücken können, ob es wirklich von du Jardin, dessen eigentliches Fach doch die Landschaft mit Vieh, Hirten u. s. w. ist, herrühre. Aber wenn man die Werke desselben in den öffentlichen Sammlungen mustert, findet man doch, dass er nichts weniger als einseitig war, weder im Gegenstande noch im

Vortrage. Er hat eine Anzahl von Bildnissen, ja sogar ein „*Regentenstück*" (Amsterdam No. 170.) und selbst biblische sowie andere geschichtliche Stoffe gemalt; und in der Behandlungsweise ist er bis zur ausgesprochenen Feinmalerei gegangen, wie man an der „*Weinprobe*" in Berlin (No. 848. D.) sehen kann. Unter diesen verschiedenen Werken finden sich denn auch mehrere, die theils durch den Gegenstand, theils durch die Behandlungsweise Beziehungen zu dem vorliegenden Stücke erkennen lassen. Dahin gehören die „*männlichen Bildnisse*" im van der Hoop'schen Museum zu Amsterdam (No. 34.) und in Paris (No. 250.), sowie die „*Landschaften mit Figuren*" in Paris (No. 247.), München (No. 1097.) und ganz besonders in Darmstadt (No. 397.). In Folge dieser Beobachtungen, Erwägungen und Vergleiche bin ich zu der Ansicht gelangt, dass die anfangs angeregten Zweifel in die Richtigkeit der alten Ueberlieferung, welche das Bild dem Karel du Jardin zutheilt, füglich nicht aufrecht zu erhalten sind.

Jan van der Meer der ältere von Haarlem,
1628—1691.

No. 709. „*Holländische Flachlandschaft.*" — Bez. r. unten:

J·v. Meer

Das Bild hat seit Eberlein (VII. Cab. No. 29.) stets den Namen Jan van der Meer getragen, da aber die verschiedenen Inhaber dieses Namens bis vor kurzem arg verwechselt wurden, kann es nicht Wunder nehmen, dass es bei Barthel dem jüngeren Jan van der Meer von Haarlem, darauf bei Blasius 1867 richtig dem älteren, aber 1868 dem Delfter Jan van der Meer zugeeignet ist. Die Untersuchungen über diesen Meister haben den Sachverhalt jedoch geklärt, und es kann danach das vorliegende Bild seinem wahren Urheber, dem älteren Jan van der Meer von Haarlem, zugetheilt werden. Eine Radirung von W. Unger nach diesem Bilde enthält die Zeitschrift f. b. Kunst

1869 und das Seemann'sche Galleriewerkchen. Zwei ähnliche Stücke beispielsweise befinden sich in Berlin (No. 810 A. und D.).

Vergl. Willigen S. 218 ff. — W. Bode in der Zeitschr. f. b. Kunst 1869 S. 346 ff. — W. Burger, II. S. 73.

Jakob van Ruisdael,
† 1682.

No. 700. „*Gebirgslandschaft im hessisch-thüringischen Charakter.*"

No. 701. „*Wasserfall mit dem Bergschlosse.*" — Bez. r. in halber Höhe:

Ruisdael

No. 702. „*Wasserfall mit dem Wachtthurm.*" — Gegenstück zu No. 701. Bez. r. unten:

Ruisdael

No. 703. „*Waldgebirge mit der Hirschjagd.*" — Bez. r. unten:

JR

No. 704. „*Waldgebirge mit dem Einspänner.*" — Gegenstück zu No. 703. Bez. r. unten:

JR

Das oben mitgetheilte Todesjahr ist in Verbindung mit andern, die Ruisdael's betreffenden Lebensnachrichten von Scheltema (Amstel's oudheid etc. VI. S. 107/8.) und Willigen (S. 257.) festgestellt worden. Vergl. auch W. Bode, die Künstler von Haarlem. (Zeitsch. f. bild. Kunst 1872. S. 276 ff.)

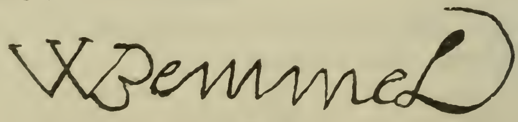
Die „*Gebirgslandschaft*," No. 700, ist bei Filhol Bd. VII. No. 442 gestochen, und die beiden „*Wasserfälle*" in grossem Formate von C. Haldenwang. Ruisdael hat bekanntlich Darstellungen dieser und ähnlicher Art öfter wiederholt; den vorliegenden Stücken besonders nahe steht der grosse „*Wasserfall*" in Amsterdam (No. 303.), der zu London (Nat. Gall. No. 737.) und der sehr fein und geistreich durchgeführte zu Kassel. (No. 567.)

Die beiden „*Waldgebirgslandschaften*," in deren Echtheit man wiederholt Zweifel setzte, haben allerdings durch Risse und Nachdunkeln gelitten, doch haben dieselben unverkennbare Eigenschaften der Ruisdael'schen Kunstweise und Züge ganz hervorragender Schönheit, auch sind sie mit echten Bezeichnungen versehen. Ihnen, in ihrem gedunkelten Zustande, verwandt erscheinen zwei „*Wasserfälle*" in der National-Gallerie zu London (No 627 und 628.), von denen der erstere mit dem vollen Namen des Meisters bezeichnet ist.

Sämmtliche vorliegende Stücke befanden sich bereits in Salzdahlum; die drei ersteren derselben waren im Jahre 1738 erworben worden.

Willem van Bemmel,
1630 — 1708.

No. 708. „*Grosse Landschaft mit der Brücke.*" — Bez. unten etwas l. von der Mitte:



Die wesentlichen Nachrichten über das Leben dieses aus Utrecht gebürtigen Künstlers, welcher der Stammvater der

zahlreichen Nürnbergischen Künstlerfamilie von Bemmel wurde, sind durch einen Nachkommen von ihm im neunten Stücke von Meusel's „Neuen Miscellaneen" (1799. S. 81.) mitgetheilt worden. Dort sind auch die älteren Quellen angeführt, denen jedoch der Houbraken (I. S. 343.) noch hinzuzufügen ist.

Das Museum besitzt auch zehn Zeichnungen von ihm und Bilder seiner beiden Söhne, Johann Georg und Peter von Bemmel (No. 797/9.).

Abraham Cornelisz Begeyn,
† 11 Juni 1697.

No. 760. „*Waldlandschaft.*"

Bei Eberlein (III. Gall. No. 58.) führt das Bild den Namen „Bacheine", ohne irgend welchen weiteren Beisatz, der danach auch von Füssli in sein Künstler-Lexikon aufgenommen worden ist. Aber schon eine spätere, etwa um 1770 gemachte Bemerkung in dem handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 sagt: „Bacheine = Begeyn". Dennoch ist jener Name in den gedruckten Verzeichnissen bis 1862 fortgeführt worden, und erst seit dieser Zeit ist an dessen Stelle „Begeyn" getreten. Die Form Bacheine erklärt sich leicht. Begeyn, welches Wort früher Beghyne oder Beghine geschrieben wurde und noch heute im hochdeutschen Begine lautet, kommt auch in der Form Bageyn oder Bagein vor. Noch jetzt giebt es in Delft einen Bagynesteeg. Vergl. auch Willigen, S. 27 und 116. Bagyn wird von den Holländern mit ihrem Kehllaute Bachein gesprochen, so dass die Form Bacheine nur die deutsche Schreibweise dieses holländisch ausgesprochenen Wortes ist. Das angehängte e ist entweder, wie aus dem Angeführten erhellt, niederländischen Ursprungs oder es beruht auf der niedersächsischen Gewohnheit, gewisse Wörter auf diese Weise zu verlängern, z. B. denne, doche u. dergl. m. zu sagen; ja selbst Mensche ist ganz üblich. Die Umwandlung erscheint also klar und zweifellos: Bacheine ist Begeyn.

Eine andere Frage aber ist die, ob das Bild von Begeyn wirklich herrührt oder doch herrühren kann? Abraham Cornelisz Begeyn, der schon vor 1659, wie das Bild von ihm in Brüssel (No. 114.) darthut, in Neapel gewesen sein muss (vergl. W. Burger, II. S. 287.), hat allerdings in seinen Landschaften oft einen italianisirenden oder gar italienischen Charakter, und er folgt zugleich auch der Berchem-Weenix'schen Gruppe, besonders im Vortrag der Figuren und Thiere. Ein Theil dieser Bilder, wie z. B. das genannte Stück in Brüssel, sowie die in Berlin (No. 889.), in Göttingen (Universität No. 45.) und in Wien (Liechtenstein No. 1294.) haben daher keine unmittelbaren bestimmten Beziehungen zu dem vorliegenden Gemälde, durch welche dasselbe beglaubigt werden könnte. Und dies mag erklären, dass W. Bode zu der Meinung gelangte, dies Stück rühre nicht von Begeyn her, es gehöre vielmehr dem Jan van Meer dem älteren von Haarlem zu. (Zeitschr. f. bild. Kunst. 1869. S. 348. 351.) Ohne auf das Für und Wider dieser letzteren Benennung, für den Fall dass das Bild dem Begeyn abgesprochen werden müsste, einzugehen, erscheint es doch beachtenswerth, dass in dem mit dem Namen und der Jahreszahl 1660 bezeichneten „*Steinbruch*" im Haag (No. 8d.) sehr bestimmte Züge der Verwandtschaft mit dem vorliegenden Bilde sich zeigen: die breite, sichere Behandlung der Figuren, der Charakter des Baumschlags, der warme gelbbraune Ton und die eigenthümliche Art der Perspektive. Und ferner bieten sich mehrere Vergleichspunkte von Bedeutung zwischen dem vorliegenden und dem andern hiesigen Bilde von Begeyn, welches sogleich zu besprechen ist, dar; hier wie dort öffnet sich zwischen den Bäumen eine Durchsicht, hier wie dort wird man in der Ferne, im Baumschlag und in den Stämmen dieselben Töne finden und wird auch in dem Aufsetzen breiterer Flächen in anderen Tönen, namentlich an den Stämmen, ein Zeichen derselben Behandlungsart erkennen. Auch eine hier befindliche Zeichnung, eine schöne „*Waldlandschaft*," in Tusche muss ich anführen; sie ist „C. A. Bega" — von welcher Abweichung weiter unten — bezeichnet und trägt auf der Rückseite die Worte „buyten Kleef". Diese, sowie

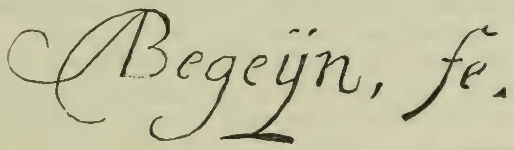
gleichfalls eine andere Zeichnung, auch eine „*Waldlandschaft*," in Sepia in der Kunsthalle zu Hamburg, welche den Namen

A. Begÿn.

trägt, ähneln in der Behandlung des Baumschlages dem vorliegenden Bilde sehr.

Diese Thatsachen scheinen zunächst doch dafür zu sprechen, dass der alte Name wohl der richtige sein dürfte. Das sehr stimmungsvolle Bild, welches mit grosser Gewandtheit theils dünn, theils dick gemalt ist und das auch nachträgliche Veränderungen von des Künstlers eigener Hand erkennen lässt, zeigt seinen Meister als eine hervorragende Erscheinung unter den holländischen Landschaftern der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts.

No. 878. „*Landschaft mit Distelblättern, Schmetterlingen und Vögeln.*" — Bez. l. unten:

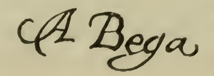


Das Bild, welches 1738 erworben wurde, trug seit dem handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 und seit Eberlein (II. Gall. No. 17.) den Namen des Otto Marseus, doch beurkundet die aufgefundene Bezeichnung den Abraham Cornelisz Begeyn als Meister desselben. Es stellt fast dieselben Gegenstände dar, wie ein gleichfalls bezeichnetes Bild in Berlin (No. 971[a.]) und dürfte gemeinsam mit dem letzteren und einigen anderen Werken ähnlicher Art, die Parthey anführt, eine Brücke vorstellen, die von der Landschafterei zur Malerei des Stillebens leitete. Begeyn nähert sich hier auch in den vorderen Theilen der Feinmalerei, während er im Hintergrunde und überhaupt in seinen Landschaften, wie namentlich z. B. denen in Brüssel und im Haag, eine breite Behandlung anwandte. Und wie in der Vortragsweise so wechselt er auch im Gegenstande: italienische

Land- und Strandbilder, Hirtenstücke, Waldbilder und Stillleben werden in den Katalogen nachgewiesen. (Vergl. auch Parthey, Bildersaal. I. S. 80.)

In Bezug auf die Lebensnachrichten über den Meister herrscht noch einige Verwirrung, so dass der Brüsseler Katalog nichts Sicheres weiter zu geben wusste als die Jahreszahl des dortigen Bildes 1659. Und doch ist die Sache im wesenlichen bereits seit 100 Jahren völlig aufgeklärt. Ich stelle hier die Quellen in der geschichtlichen Reihenfolge zusammen.

Houbraken (II. S. 48.) theilt gelegentlich mit, dass Abraham Begeyn, „Maler am Hofe von Preussen" also zu Berlin, plötzlich mit der Palette in der Hand gestorben ist. Gool (I. S. 100.) lässt ihn 1650 in Holland geboren sein und 1690 nach Berlin berufen werden, wo er „al eenige jaren" vor dem Könige Friedrich I., also vor 1713 gestorben wäre. Weitere Nachrichten finden wir im vierten, lange nach des Verfassers Tode (1747) herausgegebenen Bande von Weyermann, der den Künstler Adriaan Bega nennt. (Erste Abth. S. 58.) Nach ihm stammte er aus Leyden, liess sich 1685 bei dem Malerverein im Haag einschreiben, ward Hofmaler zu Berlin und starb daselbst während des Malens 1696 im Alter von 74 bis 75 Jahren. Er wäre also danach 1621 oder 1622 geboren. Humbert (Heinecken, Nachrichten I. S. 11.) unterscheidet nun sogar förmlich einen C. A. Bega und einen Abraham Begeyn, die er jedoch beide in Berlin als Hofmaler wirken lässt. Heinecken selbst hat in seinem Dictionnaire des Artistes (II. S. 327.), besonders auf Grund von Nicolai's „Nachrichten", diese Irrungen berichtigt, indem er nachwies, dass es sich überall nur um einen und denselben Künstler, Abraham Cornelisz Bega oder Begeyn handelt, der 1688 nach Berlin berufen und daselbst 1697 am Schlagflusse gestorben ist. Dass in der Familie Bega wirklich auch die Form Begeyn gebräuchlich war, geht aus Willigen's Untersuchungen hervor (S. 75. 115.). Ja unser Meister selbst schrieb sich auch Bega, wie unter anderm aus folgender Bezeichnung



hervorgeht, welche der vorhin erwähnten hiesigen Zeichnung einer „*Waldlandschaft bei Kleve*" angehört.

Fr. Nicolai selbst bringt nun in seinen „Nachrichten" über die Berliner Künstler (S. 70.) folgendes bei: „Kornelius Abraham Bega ward in Holland im Jahre 1650 geboren. Ein trefflicher Maler, der Landschaften, Wasser- und Landaussichten, nach Berghems Manier, malte, und mit Figuren, Vieh und Gebäuden artig auszustaffiren wusste. Er verstand die Baukunst und Perspektive aus dem Grunde, daher er besonders grosse Stücke zu malen geschickt war. Er ward 1688 aus dem Haag nach Berlin als Hofmaler, mit 500 Rthl. Gehalt berufen. Er malte in diesem Jahre die Belagerung von Stettin, die in einer Tapete gewirkt wurde [1]), desgleichen 5 Stücke an der Ehrenpforte, beym Begräbnisse Friedrich Wilhelms. Der Kürfürst liess ihn 1696 nach Halberstadt, Minden, Bielefeld, Kleve und Wesel reisen, um Schlösser und andere schöne Ansichten abzuzeichnen, nach welchen Zeichnungen er hernach grosse Stücke malen sollte; wovon aber nicht viel zu Stande kam, weil er den 11 Juni 1697 plötzlich zu Berlin an einem Schlagflusse starb." Nicolai nimmt also das Geburtsjahr 1650 an, welches Gool mittheilte, welches aber jedenfalls unrichtig ist. da die Bilder in Brüssel und im Haag die Jahreszahlen 1659 und 1660 tragen. Diesen Jahreszahlen entsprechen die Angaben Weyermann's, nach denen Begeyn 1621 oder 1622 geboren sei, besser; und nimmt man selbst hier eine Jrrung an, so würde doch das Geburtsjahr nicht später als um 1630 angenommen werden können, da Begeyn, wie bemerkt, im Jahre 1659 schon in Italien gewesen sein muss. Andrerseits fällt es auf, dass ein Mann im Alter von 60 bis annähernd 70 Jahren noch einen derartigen Ruf erhält, wie ihn Begeyn 1688 erhielt. Allein unmöglich ist dies doch nicht, und ein ablehnendes oder anzweifelndes Urtheil kann um so weniger zulässig erscheinen, als man die näheren Verhältnisse garnicht kennt.

---

[1]) Diese gewirkte Tapete, nebst noch fünf andern, die gleichfalls Thaten des grossen Kurfürsten darstellen (vergl. Nicolai, Beschreibung von Berlin u. s. w. 3. Aufl. II. S. 878.), befindet sich jetzt im Hohenzollern-Museum zu Berlin.

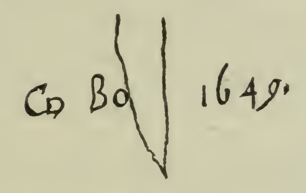
Ich möchte glauben, dass sich aus den Papieren des Staats-Archives in Berlin, wo die älteren Akten der Kunstakademie und, wenn ich nicht irre, auch diejenigen der Hofverwaltung sich befinden, noch manches zur niederländischen Kunstgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts, und damit gewiss auch über Abraham Begeyn ermitteln liesse. Der grosse Kurfürst, welcher, wie bekannt, persönlich Holland sehr nahe stand, hatte verschiedene hölländische und auch einige vlämische Künstler nach Berlin berufen, und sein Sohn Friedrich hatte ihm hierin nachgeeifert. So waren zwischen 1640 und 1713 eine Menge niederländischer Maler in Berlin, dauernd oder vorübergehend, thätig, über welche sich gewiss noch Nachrichten werden ans Licht fördern lassen. Ich nenne hier nur die Namen einiger Meister, welche durch Werke im hiesigen Museum vertreten sind: Hendrik de Fromantiou, Ottomar Elliger, Willem van Royen, Wallerant Vaillant, R. Nooms-Zeemann, die beiden Terwesten Augustin und Matthäus, Karl Silva du Bois, C. A. Begeyn und Michael Carree. Sicher wird man auch noch eine Reihe von Werken dieser und anderer niederländischer Künstler in den königlichen Schlössern zu Berlin, Potsdam und Charlottenburg nachweisen können. Vielleicht gefällt es einem meiner geehrten Fachgenossen in Berlin, sich dieser Angelegenheit anzunehmen.

Ueber C. A. Begeyn's Werke — grössere Malereien, Staffeleibilder und Zeichnungen — sowie auch über Stiche nach ihm geben die genannten Schriftsteller, sowie auch Kramm (I. S. 69.) Auskunft; seine eigenen Radirungen, 10 an der Zahl, sind von Ph. van der Kellen (Le peintre-graveur holl. etc. S. 13 ff.) beschrieben. In den meisten dieser Werke zeigt er sich seinem Altersgenossen Nikolaas Berchem verwandt, und die kunstgeschichtlichen Bücher pflegen ihn auch der Gruppe, als deren Haupt Berchem anzusehen ist, einzureihen. Doch ist er, wie schon bemerkt, kein einseitiger oder ausschliesslicher Nachahmer oder Nachfolger dieses Meisters.

Cornelis du Bois,

arbeitete um 1650.

No. 705. „*Waldlandschaft.*" — Bez. r. unten:



Die Bezeichnung dieses Bildes lässt sich in keinem Falle mit dem Namen A. H. van Boom oder Verboom in Beziehung bringen, welchen das Bild bisher trug, dagegen lässt sie sich auf Cornelis du Bois ergänzen, und es fragt sich daher, ob beglaubigte Werke des letzteren mit dem vorliegenden Bilde in ihrer Kunstweise übereinstimmen. Doch darf vorweg wohl nicht unerwähnt bleiben, dass dies Bild mit den Werken des Verboom keine nähere Verwandtschaft hat, was namentlich dessen schöne „*Waldlandschaft*" in Amsterdam (No. 45.) und der „*Aufbruch zur Jagd*" in Brüssel (No. 340.), die beide mit dem Namen des Meisters bezeichnet sind, bezeugen; besonders das letztere Werk lässt eine ganz andere Hand erkennen, es zeigt eine breite Behandlung des Baumschlages und im Vordergrunde braune Töne, auch steht es im allgemeinen an Geist und Stimmung dem hiesigen Bilde nach. Man würde also auch, abgesehen von der auf Verboom nicht zu beziehenden Bezeichnung des Bildes zu Zweifeln an der Richtigkeit der alten Benennung gelangen müssen. Aber damit ist noch nicht die Urheberschaft des Cornelis du Bois bewiesen.

Leider scheinen über diesen Künstler bis jetzt keinerlei urkundliche Nachrichten ans Licht gezogen zu sein. In den Handbüchern von Heinecken, Füssli, Nagler, Immerzeel u. s. w. findet man nur, dass er ein Schüler des Jakob Ruisdael gewesen sei oder doch in der Art dieses Meisters gemalt habe, und dass nach zweien seiner Bilder, ehedem in der Brühl'schen Sammlung zu Dresden, P. E. Miotte

Kupferstiche ausgeführt habe. Jene Mittheilung nun aber, für welche nirgends eine Quelle angegeben ist, dürfte nicht auf Ueberlieferung beruhen, sondern aus dem Charakter einiger Bilder des du Bois durch Schluss gewonnen worden sein. Jedoch würde die Richtigkeit derselben das hiesige Bild bestätigen können, welches ganz offenbar an die Art des Ruisdael erinnert. Eine besonders überzeugende Beziehung dürfte in dieser Hinsicht die Ruisdael'sche „*Waldlandschaft*" in Amsterdam (No. 306.) ergeben, da sie im Charakter des Baumschlages und der Farbe mit dem vorliegenden Bilde sehr übereinstimmt, — oder richtiger ausgedrückt, da dies es in den genannten Eigenschaften mit jener übereinstimmt.

Hier ist allerdings zu bemerken, dass Brulliot ein Monogramm als das des Cornelis du Bois mittheilt (I. No. 879.), das er aber auf Bildern „im Geschmack des Herman Saftleven und nicht in dem des Jakob Ruisdael" gefunden hatte. Aber woher wusste er denn, dass er das Monogramm des du Bois vor sich hatte? Hierüber bleibt er alle Rechenschaft schuldig. Nagler in seinen „Monogrammisten" berichtigt denn auch bereits im zweiten Bande (No. 1422.) die im ersten Bande (No. 2477.) über Cornelis du Bois und dessen Monogramm gemachten Mittheilungen dahin, dass er denselben nur „den muthmasslichen Träger dieses Zeichens" nennt, und dass er ausdrücklich erklärt, du Bois sei „mehr der Richtung des J. Ruisdael als jener des H. Saftleven gefolgt." Worauf sich diese Behauptung aber gründet, und wo er Arbeiten des du Bois gesehen, sagt auch er nicht. Wahrscheinlich liegen Verwechselungen der Arbeiten zweier verschiedener Künstler des Namens du Bois vor, wie denn z. B. auch Waagen, in seinem Handbuche (II. S. 212.), den Cornelis du Bois erwähnt und ihm die Geburts- und Todesangaben zueignet, die Immerzeel in Bezug auf Eduard du Bois mitgetheilt hat. Das Bild aber im Berliner Museum, welches Waagen als Beispiel der Arbeiten des Cornelis anführt und dessen Bezeichnung er C D Bois gelesen hatte, wird in dem neuen Meyer-Bode'schen Verzeichnisse der Berliner Sammlung dem Guillam (Willem) du Bois zugeeignet, indem behauptet wird, dass die Lesung des C in

den Bezeichnungen der du Bois'schen Bilder eine irrthümliche sei, und dass man aus diesem „irrthümlich herausgelesenen C den Vornamen Cornelis gemacht" habe. Ich kann mir kein Urtheil über die Bezeichnung des Berliner Bildes erlauben, da ich sie nicht auf diese Frage hin habe prüfen können, aber in Bezug auf das hiesige Stück möchte ich doch bei dem C beharren. Und wenn selbst die Lesung als zweifelhaft angesehen wird, so erscheint es doch immer nicht rathsam, den Namen Cornelis du Bois ohne weiteres in das Reich des Nichtseins zu verweisen.

Was nun die erwähnten Stiche von Miotte angeht, so gehören dieselben dem Brühl'schen Galleriewerke an; es sind zwei Landschaften — auf einem Blatte — in der Art Ruisdael's, doch lässt die etwas flüchtige Ausführung keine sicheren Schlüsse zu. Die Originale selb t, welche nach den Angaben des Galleriewerkes mit dem Namen des du Bois bezeichnet sind, sollen sich in Petersburg befinden, doch wird nicht gesagt, wo. In Waagen's Buch über die dortigen Kunstschätze werden sie nicht erwähnt.

In der Gemäldesammlung zu Kassel befindet sich jedoch eine Landschaft (No. 860.) unter dem Namen des Cornelis du Bois, welche in der ganzen Auffassung des Landschaftlichen, insbesondere der Bäume, wie auch in der Färbung und Behandlungsweise mit dem hiesigen Bilde übereinstimmt, nur dass sie dies letztere in Bezug auf Ruhe und Schönheit nicht völlig erreicht. Das Kasseler Gemälde ist also geeignet, die Ergänzung der Bezeichnung des hiesigen Bildes zu C D Bois 1649 als eine richtige zu bestätigen. Aber allerdings eine „*Landschaft*", unverkennbar von derselben Hand, in Schwerin wird dort „Guillam du Bois" genannt.

Wenn übrigens W. Bode (Zeitschr. f. bild. Kunst. VII. S. 348.) berichtet, dass „die grösste Zahl der Gemälde dieses du Bois wohl die frühere Salzdahlumer Sammlung vereinigt habe — nämlich 8 waldige Berglandschaften — und dass von diesen nur eines — das hier besprochene Bild — in die Braunschweiger Gallerie übergegangen" sei, so irrt er in doppelter Beziehung. Die 8 fraglichen Bilder gehörten dem Karl Silva du Bois an, der 1753 gestorben ist: eines derselben befindet

sich noch in der Gallerie: No. 672 (s. hier S. 140.), welches zu Salzdahlum die No. 93 der zweiten Gallerie führte. Das hier in Rede stehende Bild aber hat sich nicht in Salzdahlum befunden.

Nikolaas Molenaer,
† 1676.

No. 675. „*Flusslandschaft mit Wäschern.*" — Bez. ziemlich r. unten, auf dem Ufersand:

K. Molenaer

No. 676. „*Flusslandschaft mit der Bake.*" — Bez. etwas l. von der Mitte am Rande des Kahnes:

K·Molenaer

Nach Willigen (S. 225.) trat Nikolaas oder Klaas Molenaer 1651 in die Lukasgilde zu Haarlem ein; er wurde in der Bavokirche daselbst am 31 Dezember 1676 beerdigt. Er ist häufig, und dies auch in Bezug auf die vorliegenden Stücke seit dem handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 und seit Eberlein (III. Gall. No. 76 und 68.), mit Cornelis Molenaer, dem älteren vlämischen Meister (s. hier S. 352/3.) verwechselt worden. Die Bezeichnungen und die Kunstart seiner Bilder berichtigen jedoch leicht diese Irrungen. Hinsichtlich der Bezeichnungen ist jedoch zu bemerken, dass der Anfangsbuchstabe des Vornamens, welcher vor Molenaer steht, als K und nicht als ein aus A und C zusammengesetztes Zeichen, wie dies z. B. der Rotterdamer Katalog zu No. 179 der dortigen Sammlung und W. Burger (II. S. 269.) thun, aufzufassen und zu lesen ist. Dies geht aus den Bezeichnungen der vorliegenden Bilder, und unter anderm auch aus der „*Winterlandschaft*" in der Liechtenstein'schen Sammlung zu Wien (No. 890.) klar hervor.

Die vorliegenden beiden Stücke wurden 1738 erworben.

R. van Vries,
zweite Hälfte des XVII Jahrhunderts.

No. 706. „*Waldlandschaft.*"

Obwohl dies Bild nicht bezeichnet ist, scheint doch die Vergleichung mit bezeichneten Werken des R. Vries oder, wie er sich häufiger schrieb, des R. van Vries in anderen Sammlungen, wie z. B. in Wien (Liechtenstein No. 1223.), Schleissheim (No. 911.), Augsburg (No. 566.), Frankfurt (Städel No. 265.), Brüssel (No. 344.) u. s. w. die Richtigkeit dieser Benennung zu bestätigen.

Ob aber dieser Künstler jener Landschafter ist, der in den Bilderverzeichnissen seit dem vorigen Jahrhundert, sowie bei Füssli, Nagler und in vielen anderen Handbüchern Jan Renier de Vries genannt wird, oder ob er mit einem „sonst unbekannten" d. h. ausser der Liste des van der Vinne (Willigen S. 38.) nirgends erwähnten Roelof de Vries von Haarlem, wie W. Bode annimmt (Zeitschr. f. b. Kunst. 1872. S. 278.) und der neue Meyer-Bode'sche Katalog der Berliner Gallerie (S. 442.) behauptet, einerlei ist, muss einer späteren Beweisführung vorbehalten bleiben, da die gegenwärtig zur Verfügung stehenden Mittel nach keiner Richtung einen sicheren Anhalt und die Möglichkeit eines wohlbegründeten Schlusses gewähren. Ich lasse deshalb die Beziehung des R. van Vries zu Jan Renier oder zu Roelof als eine offene Frage stehen. Vergl. auch Archief voor nederl. kunstgesch. II. S. 80.

J. Rombouts,
zweite Hälfte des XVII Jahrhunderts.

No. 707. „*Waldlandschaft.*"

Das Bild ging ehedem immer unter dem Namen des Theodor Rombouts und erst der letzte Blasius'sche Katalog setzte an Stelle des Vornamens Theodor den Buchstaben J. Veranlassung hierzu hat ohne Zweifel eine Bemerkung in Nagler's Künstlerlexikon, sowie W. Burger (II. S. 132.) gegeben;

letzterer insbesondere, offenbar von den Angaben John Smith's Gebrauch machend, trennte den holländischen Landschaftsmaler *Rombouts von dem vlämischen Figurenmaler Theodor Rombouts (vergl. hier S. 172.), indem er sich dabei namentlich auf zwei mit dem Namen „Rombouts" oder früher irrig gelesen „Rontbouts" bezeichnete Bilder des Berliner Museums stützte.

Noch jetzt werden diese Bilder in dem neuen Meyer-Bode'schen Verzeichnisse der Gemäldesammlung des Museums zu Berlin J. van Rombouts genannt, doch wird, da die Bezeichnungen undeutlich seien, in einer Anmerkung der Meinung Raum gegeben, dass man auf gewissen bezüglichen Bildern J. fälschlich statt S. gelesen habe, und dass demnach diese Bilder dem Salomon van Rombouts zugehörten, ein J. van Rombouts aber nie vorhanden gewesen sei. „Eine endgültige Lösung — so wird hinzugefügt — wird sich erst auf Grund genauer Vergleichung der Bezeichnungen auf den verschiedenen Bildern erreichen lassen." Waagen nannte sowohl in seinem Verzeichnisse der Berliner Gallerie wie in seinem Handbuche (II. S. 210.) den Meister A. V. Rontbouts, und auf ihn gestützt thaten das gleiche Immerzeel, Kramm u. A. Ein, 1864 beim Brande des Museums zu Rotterdam untergegangenes Bild des Rombouts trug nach dem alten A. J. Lamme'schen Kataloge und den Untersuchungen Burger's (II. S. 295.) in der Bezeichnung deutlichst ein J. Zu bemerken ist noch, dass Smith (Catal. raisonné. VI. S. 163.) den Vornamen mit Nikolaas angiebt und diesen Nikolaus 1617 in Gent geboren werden und 1676 sterben lässt.

Dies ist der bisherige Thatbestand, nach welchem also der Vorname unseres Landschafters Rombouts zwischen Nikolaus, Salomon, A. und J. schwankt. Untersuchen wir nun weiter die Frage.

Zunächst wird man an dem J. festzuhalten haben, da die alte Rotterdamer Angabe ganz bestimmt war und da der neue Berliner Katalog bei beiden dortigen Bildern (No. 888a. und c.) ebenfalls ein J. angiebt. Die Zweifel an der Richtigkeit dieses J. sind wesentlich dadurch hervorgerufen oder verstärkt worden, dass man nirgendwo in der Literatur eine Nachricht über einen J. Rombouts fand, welcher auch nur ein Schimmer von Ur-

kundlichkeit eigen war. Indessen lässt sich das Dasein eines Malers dieses Namens doch urkundlich nachweisen. Aus den Listen und Rechnungen der Lukasgilde zu Haarlem hatte Willigen (S. 252.) ermittelt, dass ein Gilles Rombouts 1652 als Meister in diese Gilde trat, dass 1656 und 1657 ein Lambert Hendriks van Straaten sein Schüler war, dass er 1661 heirathete und 1663 einen Sohn taufen liess. Der Name Gilles kommt nun aber auch in der Form Gillis, Jelis, Jillis, Jilles und selbst Zilles vor. Wie nachdrücklich man auch einwenden möge, dass Gilles doch die niederländische Form für Aegydius und Jilles die für Gilbert sei, dass also beide Namen verschiedene seien, so wird man sich doch mit der Thatsache abfinden müssen, dass Gilles und Jilles bisweilen nur verschiedene Schreibweisen eines und desselben Namens sind. Hierfür spricht das Zeugniss niederländischer Sprachforscher, die ich befragt habe, es spricht dafür Fr. Halma's grosses französisch-vlämisches Wörterbuch (Haag und Leyden 1781.) und andere Handbücher; endlich aber bestätigt J. van Vloten in seinem Buche „Nederland's Schilderkunst" (S. 262.) „die Gleichheit beider Vornamen Gillis und Jillis" in Bezug auf den vorliegenden Fall ganz ausdrücklich. Danach wird man annehmen müssen, dass der Maler Gillis Rombouts, der in den Haarlemer Künstlerregistern nach 1650 vorkommt, eine und dieselbe Person mit jenem J. Rombouts ist, von welchem sich ein bezeichnetes Bild ehedem in Rotterdam befand und von dem das Museum zu Berlin noch jetzt zwei bezeichnete Stücke besitzt; denn diese Stücke stimmen in ihrer allgemeinen Erscheinungsweise mit den Arbeiten anderer Haarlemer Landschafter jener Zeit wohl überein.

Was den genannten Schüler des Haarlemer Gillis, Lambert Hendriks van Straaten angeht, so wird derselbe nicht mit dem Landschaftsmaler Hendrik van Straaten zu verwechseln sein. Denn die Handbücher geben das Geburts- und Todesjahr dieses Hendrik van Straaten zwar verschieden, jedoch immer so spät an, dass er nicht 1656 schon in die Lehre getreten sein kann; aber freilich die Quellen dieser Angaben sind ganz dunkel, Versteigerungskataloge u. dergl. m., und schon Füssli bemerkte, dass „sein Geburtsjahr, wohl zu

späthe, um 1680 angesetzt werde". Aber schwerlich wird er doch jener Schüler des Haarlemer Meisters Gillis Rombouts gewesen sein.

Werke des Landschaftsmalers J. oder Jillis Rombouts, welche unter sich und mit den Berliner Bildern übereinstimmen, finden sich nun noch in einigen andern Sammlungen; das Hauptwerk dürfte das hiesige Gemälde sein. Hervorzuheben ist ferner ein Bild in der Kunsthalle zu Hamburg (No. 92.); es ist mit einem Künstlerzeichen versehen, das auf einen „S. Rombouts den älteren, gestorben 1642 (?)" bezogen wird, das aber sehr wohl auf J. Rombouts gedeutet werden kann. Burger (II. S. 295.) hatte schon bei Besprechung der Bezeichnung des, inzwischen verbrannten Rotterdamer Bildes auf einen über dem R. befindlichen, dem S. ähnlichen Zug hingewiesen, durch den er sich aber nicht irren liess, das „grosse J." bestimmt zu lesen, welches für ihn unbestreitbar (incontestable) war. Das Museum zu Bordeaux besitzt zwei Waldlandschaften (No. 369 und 370.), die dort irrigerweise, ebenso wie früher das hiesige Bild, dem vlämischen Meister Theodor Rombouts zugeeignet werden; sie sind jedoch erheblich geringer als dies letztere Werk. Burger und Vloten erwähnen dann noch ein Gemälde in der Moltke'schen Sammlung zu Kopenhagen, und W. Bode (Zeitschr. f. bild. Kunst VII. 349.) verweist auf ein Bild im Städel'schen Institut zu Frankfurt (No. 292.), welches jedoch Salomon Rombouts benannt ist, und auf zwei in Gotha (No. 185/6.), die aber nur den Namen Rontbout ohne Vornamen führen.

Die zuerst genannten aller dieser Bilder, in Berlin, Hamburg und Bordeaux, die ich in jüngster Zeit Gelegenheit hatte, wiederzusehen, sowie das hiesige haben nun einen in vielen Dingen übereinstimmenden Charakter: dichte Waldansichten meist mit eigenthümlich behandelten Durchblicken, dicke Stämme oft mit grauweisslichen Flecken, dunkelgrüner mit bräunlichen Tönen gemischter Baumschlag, grauer, bisweilen sehr schön entwickelter Himmel, eine bisweilen harte und auch etwas breite Vortragsweise, eine Farbenhaltung, die, verglichen mit dem Saft und Glanz anderer Meister, einen Anflug von Trockenheit und

Schwere hat. Im Gesammtcharakter steht Jillis Rombouts seinem Zeitgenossen Jan van Looten am nächsten, nur dass letzterer nicht selten eine grössere malerische Vollendung erreicht, wie man z. B. an der „*Hirschjagd*" im Museum zu Berlin (No. 941.), der Landschaft in der Kunsthalle zu Hamburg (No. 58.), dem „*Buchenwald*" bei Liechtenstein in Wien (No. 1222.) und der grossen Landschaft in der Nationalgallerie zu London (No. 901.) sehen kann.

So stehen die Dinge. Ein Landschaftsmaler J. Rombouts ist in einer Gruppe von Werken, die einen ganz bestimmten Charakter haben, vertreten. Ein Maler Gillis Rombouts, lebte seit 1652 zu Haarlem. Es ist wahrscheinlich, dass Beide eine und dieselbe Person sind. Doch ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass sich irgendwo in Archiven Spuren des einen oder andern, namentlich des J. Rombouts, finden könnten, welche darthäten, dass dieser letztere von dem Haarlemer Maler doch verschieden sei. Einstweilen aber wird man die Identität Beider annehmen dürfen.

Was die erwähnte „*Landschaft*" bei Städel in Frankfurt betrifft, so zeigt sie eine spätere Art als die mit dem vorliegenden Stücke übereinstimmenden Werke des J. Rombouts, und dürfte einem andern Meister zugehören. Die genannten beiden Bilder zu Gotha hängen so hoch, dass sie sich der sicheren Beurtheilung entziehen; anscheinend jedoch stimmen sie mit der hier besprochenen Gruppe überein. Endlich ist vielleicht noch eine „*Landschaft*" in Augsburg (No. 202.) zu erwähnen, die den Namen des Antwerpener Theodor Rombouts trägt, die aber einer späteren Zeit der Antwerpener Schule und vielleicht, wenn der Name Rombouts überhaupt richtig ist, jenem Nikolaus aus Gent angehört, den Smith erwähnt und der 1676 starb.

Dirk van den Bergen,

zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts.

No. 711. „*Abendlandschaft mit Vieh.*" — Auf dem umgeschlagenen untern Rande befinden sich die Ueberbleibsel der Bezeichnung:

BERG

Obwohl Houbraken (III. S. 91.) keine bestimmten Jahreszahlen in Bezug auf Dirk van den Bergen angiebt, findet man doch gemeiniglich die Angabe, dass er 1645 geboren und 1689 gestorben sei. Allein hierfür lassen sich glaubwürdige Quellen nicht ermitteln; Pilkington scheint auch diese beiden Zahlen wieder kecklich erfunden zu haben. Nach Houbraken stammt er aus Haarlem und muss in der Zeit zwischen 1635 und 1659, wie aus dem Titel des dritten Theiles hervorgeht, geboren sein. Nach der Bezeichnung eines Bildes von ihm in Königsberg (Parthey, Bildersaal II. S. 101.) arbeitete er noch 1690. Sein Name kommt auch öfters als Berghen und Bergh geschrieben vor; allein wir folgen der gebräuchlicheren Form, wie sie auf den zahlreicheren Bildern des Meisters, z. B. in Amsterdam (No. 35/37.), Antwerpen (No. 367.), Dresden (No. 1573.), Paris (Louvre No. 15.) u. s. w. zu lesen ist. (Vgl. W. Burger. I. S. 144. Anm. u. Willigen S. 81.)

Das vorliegende Stück wird den besseren und schöneren Arbeiten des Künstlers beigezählt werden müssen, in denen er sich seinem Lehrer Adriaen van de Velde besonders nähert.

Ludolf Backhuyzen,

1631—1708.

No. 725. „*Seestück mit holländischen Kriegsschiffen.*" — Bez. r. unten:

L Backhuyzen fe 1663

Houbraken (II. S. 236 u. ff.) giebt ausführliche Nachrichten über Ludolf Backhuyzen, doch ist der von ihm gebrachte Todestag des Meisters, der 7 November 1709, neuerdings zu Gunsten des 17 November 1708 mehrfach unterdrückt worden. Allein ich kann die eigentliche urkundliche Quelle hierfür nicht ermitteln; ich finde nur in der vorletzten Ausgabe des Amsterdamer Katalogs zur Jahreszahl 1708 die Anmerkung „Dr. P. Scheltema gegeven Datum." Hiernach wird aber immerhin anzunehmen sein, dass diese Jahreszahl begründet ist. Vergl. auch den Haager Katalog von V. de Stuers S. 6.

Frederik Moucheron,
1633—1686.

No. 747. *„Die Hirschjagd; grosse Landschaft im italienischen Charakter."* — Bez. ziemlich unten, etwas r. von der Mitte, auf dem Felsblock im Wasser:

MOUCHERON/
A°: 1679.

No. 748. *„Italienische Gebirgslandschaft mit einer Heerde."* — Bez. ziemlich unten, erheblich r. von der Mitte, auf dem vorspringenden Felsen:

Moucheron
ft:

Zu den Lebensnachrichten über Frederik Moucheron, welche Houbraken (II. S. 327.) giebt, stellte Kramm (IV. S. 1170.) wie auch V. de Stuers (Kat. des Haag S. 95.) mancherlei die

Abstammung desselben Betreffendes zusammen. Weshalb der Letztere ihn aber „den älteren" nennt, ist nicht ersichtlich, da ein gleichnamiger Künstler nicht vorkommt und eine Verwechselung mit seinem Sohne Isaak Moucheron (1670—1744.) ausgeschlossen erscheint. Was H. Havard im vierten Bande seines Buches „L'art et les artistes holl." (S. 191/3.) mit grossem Selbstgefühle beibringt, ist nicht neu. Neu ist nur seine Meisterschaft im Rechnen, indem er behauptet, dass, wenn Moucheron am 3 Juli 1659, wo er heirathete, 25 Jahre alt war, er nicht 1633, wie Houbraken berichtet, sondern erst 1634 geboren sein könne. Als ob nicht ein Mensch, der in den letzten Monaten des Jahres 1633 geboren war, bis zum Juli 1659 immer noch erst 25 Jahre alt gewesen wäre!

Melchior de Hondecoeter,
1636—1695.

No. 882. „*Grosses Thierstück mit der Arche Noäh im Hintergrunde.*" — Bez. unten, etwas r. von der Mitte:

[2/3 der wirklichen Grösse.]

No. 883. „*Ein Holzgefäss mit Fischen u. s. w.*" — Bez. an dem zweiten Reifen des Eimers, von oben gerechnet, r.:

Melchior de Hondecoeter genoss nach Houbraken (III. S. 68 ff.) bis zum Tode seines Vaters Gysbert im Jahre 1653 dessen Lehre und darauf die seines Oheims Jan

Baptist Weenix, der jedoch auch schon 1660 starb. Das zweite der vorliegenden Bilder, welches die Jahreszahl 1661 trägt, ist also eine der ersten selbständigen Arbeiten Melchior's. Sie zeigt noch gar nichts Ausserordentliches und lehrt, wenn man das Alter des Künstlers in Erwägung zieht, dass dieser ein spätreifes Talent war. In demselben Jahre 1661 hatte er auch ein „*Seestück mit einigen Schafen*", welches er der „Pictura" im Haag, deren Listen ihn schon 1659 nennen (Kunstkronijk 1865. S. 59. und Archief v. ned. kunstg. IV. S. 70. 75. und 130.), gegeben hatte, zurückgezogen, um ein anderes Stück, „*zwei todte Vögel*", an dessen Stelle zu setzen (Kramm III. S. 717.); das erstere genügte ihm selbst vermuthlich also schon damals nicht mehr. So scheint es, dass er seit dieser Zeit schnell und bedeutend vorgeschritten und bald zu jener Meisterschaft gelangt ist, welche das vorliegende „*grosse Thierstück*" zeigt und die den meisten seiner Werke, namentlich den bewunderten Stücken im Haag und Amsterdam eigen ist.

Den bekannten Nachrichten über ihn ist noch hinzuzufügen, dass er am 16 März 1688 Bürger von Amsterdam wurde. (Scheltema, Amstels oudheid IV. S. 65.)

Jan van der Heyden,

1637—1712.

No. 710. „*Landschaft mit einem alten Schloss und einer steinernen Brücke.*" — Bez. r. unten:

VH.

Zu Salzdahlum befand sich ein Stück, und zwar nur ein einziges, von Jan van der Heyden. Es wurde von den Franzosen 1806 geraubt und 1815 wieder aus Paris zurückgeholt. Dies Stück soll das vorliegende sein. Allein es muss hier eine Vertauschung vorgefallen sein, denn das vorliegende Bild, welches, wie das auf der Rückseite befindliche Siegel des Musée Napoléon darthut, wirklich aus Paris gekommen ist, stimmt nicht zu der von Eberlein (II. Kab. No. 63.) gegebenen

Beschreibung: „Ein altes Schloss mit Nebengebäuden. In dem Eingange steht ein Mann und eine Frau, welche mit einander sprechen. Vorne grasen zwei Pferde, und umher laufen einige Hühner." Bis auf das „alte Schloss" passt diese Beschreibung nicht auf das vorliegende Bild; aber die Uebereinstimmung, die das „alte Schloss" giebt, scheint veranlasst zu haben, die Abweichungen und auch den Unterschied der Maasse zu übersehen. Das alte Bild maass 2 Fuss 5 Zoll Breite bei 1′ 10″ Höhe, das jetzige 1′ 11″ zu 1′ 5½″; es ist also 6″ schmaler und 4½″ niedriger als jenes war.

Glücklicherweise hat die Sammlung keinen schlechten Tausch gemacht, denn das vorliegende Bild gehört zu den feinsten und schönsten Stücken des trefflichen Meisters, von dem Waagen (Handbuch II. S. 238.) mit Recht meinte, dass er „füglich der Gerhard Dou der Architekturmaler" und, wie man hinzusetzen darf, der Landschafter überhaupt genannt werden könnte. Denn wenn viele seiner Arbeiten diesem Bilde auch an Feinheit und Sauberkeit der Ausführung nahe oder gleich stehen, so fehlt ihnen doch nicht selten jene völlig harmonische Stimmung, die hier so glücklich getroffen ist. In diesem Betrachte dürfte es kaum von einigen wenigen anderen Werken des Meisters, wie z. B. etwa der „*Kanalansicht*" im Buckingham-Palaste zu London (No. 102.) übertroffen werden.

Hinsichtlich des Namens, der auch in der Form van der Heyde vorkommt, sind wir der häufiger sich findenden Schreibweise Heyden gefolgt.

Die Lebensnachrichten über den Meister bringt Houbraken (III. S. 80.) bei.

Ary de Vois,

geb. 1641.

No. 726. „*Ein Seesturm.*"

Wenn man die Feinmalereien des Ary de Vois, wie namentlich z. B. seinen „Jäger" im Haag (No. 170.) sieht, will es allerdings nicht scheinen, dass dieser Seesturm von demselben Maler herrühren soll. Allein er malte auch Land-

schaften, wie Houbraken (III. S. 163.) berichtet und wie z. B. die beiden Stücke in Dresden (No. 1549.) vom Jahre 1666 und in Berlin (No. 498.) vom Jahre 1678 darthun. Da er nun, wie aus der Houbraken'schen Schilderung hervorgeht, ein unbeständiger, den Wechsel liebender Mensch gewesen sein muss, so wäre es nicht überraschend, wenn er es auch einmal mit einem Seestücke versucht hätte. Diese Wahrscheinlichkeit wird dadurch wesentlich verstärkt, dass das vorliegende Bild diejenige Sicherheit und Fertigkeit vermissen lässt, die dem Seemaler eigen sind. Die Wellen runden sich nicht gehörig, das Wasser ist nicht flüssig und durchscheinend genug, die Felsen rechts sogar etwas flau, unbestimmt und fast dilettantisch: Beweis also, dass das Bild die Arbeit eines Künstlers ist, der nur ausnahmsweise einmal ein Seestück malte. Danach wird es also doch räthlich sein, die überlieferte Bezeichnung beizubehalten.

Derartige Erscheinungen, dass die Künstler einmal auf ein ihnen sonst fremdes Gebiet übergriffen, kommen in der Kunstgeschichte, besonders der niederländischen, öfter vor. So sieht man z. B. von Joachim Uytewael, dem Maler der sauberen kleinen mythologischen Darstellungen, in Utrecht ein breit und hart gemaltes „*Frucht- und Gemüsestück*" (No. 106.), so von Roelant Savery, dem Landschafter, daselbst ein „*Blumenstück*" (No. 79.), das bunt und dilettantisch erscheint. So hat Sebastian Vrancx, der Schlachtenmaler, den Einfall gehabt, das „*Innere der Jesuitenkirche zu Antwerpen*" darzustellen. Aber die Architektur ist ungenau, die Perspektive im einzelnen mangelhaft, das Ganze mit den vielen Figuren recht unruhig, so dass, wenn das Bild nicht echt und deutlich bezeichnet wäre, Niemand an die Urheberschaft von S. Vrancx glauben würde. Es befindet sich im Belvedere zu Wien (II. St. III. Saal No. 36.). Noch unmittelbarer erscheint hier die Beziehung zu einem anderen Beispiele, einem Seestück des Landschafters Jan van Goyen vom Jahre 1640 in Schleissheim (No. 336.); auch hier haben die Wellen etwas Ungelenkes, das die ungeübte Hand verräth. Die Meister jener Zeit hatten eben vielfach die Neigung, nach verschiedenen Richtungen zu gehen und in verschiedenen Arten sich zu versuchen, wie dies schon öfter

hervorgehoben wurde, und da kamen denn ganz naturgemäss auch bisweilen Arbeiten zu Stande, deren Hauptvorzug ihre Merkwürdigkeit ist. Man wird sie nur richtig beurtheilen können, wenn man sie als Versuche ansieht oder unter Umständen als Studien zu bestimmten Zwecken. Der letztere Gesichtspunkt erscheint namentlich im vorliegenden Falle berechtigt, da Ary de Vois auf seinen Bildern an den Wänden der Zimmer auch Gemälde und darunter auch See- und Strandbilder darstellte, wie das z. B. der „*Mann am Schreibtisch*" in Paris (No. 551.) zeigt.

W. Schmidt (Zahn's Jahrbücher VI. S. 188.) hat das vorliegende Bild dem J. Bellevois zugeeignet, indem er eine Namenverwechselung annahm, allein ein aufmerksamer Vergleich mit dem sogleich zu besprechenden hiesiegen „*Seestück*" des Bellevois (No. 771.), welches eine sehr abweichende Behandlung zeigt und eine viel grössere künstlerische Bedeutung besitzt, schliesst solche Annahme aus.

Die in den Handbüchern sich häufig findende Angabe, dass Ary de Vois im Jahre 1698 gestorben sei, ist nicht beglaubigt. Vgl. Kramm VI. S. 1784.

J. Bellevois,

arbeitete um 1664.

No. 771. „*Seesturm an felsiger Küste.*" — Bez. r. 0,14 m von unten:

J Bellevois
1664

Houbraken (III. S. 187.) berichtet, dass „Jan Vorhout ihm erzählt hat, er habe um diese Zeit (etwa 1680) zu Hamburg einen Bellevois, einen tüchtigen See- und Stillwasser-Maler gekannt." Durch Pilkington (1770) sind weitere Mittheilungen über ihn in Umlauf gebracht, namentlich die, dass er 1684 zu

Hamburg gestorben sei. Dies sind die Quellen für alle späteren Angaben, namentlich die bei Füssli (1779), aus dem wieder Andere geschöpft haben. Es mag sein, dass er eine Zeitlang zu Hamburg gelebt hat und dass er auch daselbst gestorben ist, allein dies berechtigt noch nicht, ihn ohne weiteres der deutschen Schule einzuordnen, wie das in den Handbüchern geschieht. Vielmehr bin ich ganz der Meinung Kramm's (I. S. 71.), „dass er sicher seine Kunst in den Niederlanden erlernt hat" und dass man ihn darum dieser Schule anzuschliessen hat. Dies wenigstens wird angesichts des vorliegenden Bildes zuzugestehen sein, und es wird dabei auch zu berücksichtigen sein, dass der Name Bellevois, für damalige Zeit, sicherlich nicht auf deutsche Abstammung schliessen lassen kann.

Ausser dem vorliegenden Bilde ist nur noch Ein Werk von ihm „*ein türkisches Schiff in einem holländischen Hafen*" in Madrid bekannt. (Museo des Prado. No. 1170.)

Was seinen Vornamen angeht, so scheint die Lesung des Anfangsbuchstabens der hier wiedergegebenen Bezeichnung als I zwar richtig zu sein, doch liesse sich allerdings streiten, ob dieser Buchstabe nicht vielleicht doch ein F oder ein H vorstellen soll. Als H wurde er auf dem Madrider Bilde gelesen, doch giebt dies keine Gewähr, da der Name selbst falsch als Billevors gelesen ist. Vergl. den älteren Katalog des „R. museo de pintura," wo das Bild früher sich befand, No. 1291.

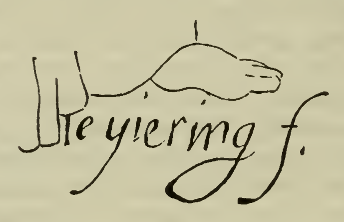
Albert Meyiering,

1645—1714.

No. 752. „*Ideale Landschaft mit dem Jüngling am Wasser und lagernden Mädchen.*" — Bez. r. unten:

Meijering f. A^no 1686.

No. 753. „*Ideale Landschaft mit dem Quellhäuschen, Merkur und Herse.*" — Gegenstück zum vorigen. Bez. l. unten:



Geburts- und Todesjahr sind durch Houbraken (III. S. 210.) überliefert. An Stelle der herkömmlichen Schreibweise des Namens Meyering ist hier, auf Grund der Bezeichnungen der beiden vorliegenden Bilder, die obige Schreibweise gesetzt worden. Auf seinen Radirungen schreibt sich der Künstler meist Meyeringh. Sein Vater Friedrich stammte von Embden und kaufte sich am 21 Januar 1641 zu Amsterdam als Bürger ein. (Scheltema, Rembrandt etc. S. 68.) Er selbst erhielt das Bürgerrecht daselbst unterm 18 August 1688. (Ders. Amstel's oudheid. IV. S. 67.).

Johannes Glauber,

1646—1726.

No. 754. „*Ideale Landschaft mit dem Obelisken.*"

No. 755. „*Ideale Landschaft mit dem Wasserfall.*"

No. 756. „*Ideale Landschaft mit den Rastenden.*"

No. 757. „*Ideale Landschaft mit den Badenden.*"

No. 758. „*Ideale Landschaft mit badenden Mädchen und grasenden Schafen.*" — Bez. r. ziemlich unten:

GLAYBER

No. 759. „*Ideale Landschaft mit Badenden.*" — Bez. l. ziemlich unten:

GLAUBER

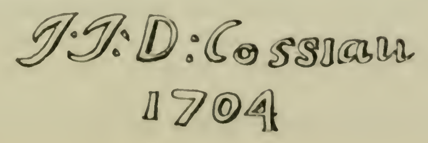
Die Bilder sind je zwei und zwei Gegenstücke. Die letzten beiden sind nicht unerheblich beschädigt; sie erscheinen als die schwächsten unter den hier vorliegenden Werken, und regen, auch schon wegen ihrer befremdlichen Bezeichnung, den Verdacht an, dass sie von fremder Hand als „Glauber's" gemacht seien. Die No. 756 dürfte in Hinsicht der sauberen und fleissigen Ausführung das vorzüglichste unter den übrigen vier Stücken sein; während die beiden ersten, bei ausgezeichneter Erfindung, eine gewisse Aeusserlichkeit in der Behandlung, namentlich des Baumschlages zeigen. Diese beiden Stücke sind während ihres erzwungenen Aufenthaltes in Frankreich, wo sie im Schlosse zu Rambouillet aufgehängt waren, von Frommel und Fortier gestochen worden; die Stiche wurden, obwohl die Bilder im August 1815 zurückgeliefert werden mussten, doch im „Musée royal" (Bd. I. 1816.) herausgegeben.

Houbraken (III. S. 216/9.) bringt die Nachrichten über Johannes Glauber, bis zum Erscheinen seines Buches 1721, bei; wer aber zuerst die Angabe, dass er 1726 gestorben ist, überliefert hat, kann ich nicht ermitteln. Sie findet sich bereits in dem handschriftlichen Verzeichnisse von 1744. Vergl. auch Descamps III. S. 189. Wenn Houbraken ihn nach seiner Rückkehr aus Italien und dem Norden in Amsterdam wohnen lässt, so wird dieses im allgemeinen gewiss richtig sein, doch muss er auch zeitweise im Haag gelebt haben. (Archief v. ned. kunstgesch. IV. S. 109.)

Das Museum besitzt auch mehrere Handzeichnungen des Meisters.

Jan Jost D. Cossiau,
1654—1734.

No. 761. „*Italienische Landschaft mit der Burg.*" — Bez. r. ziemlich unten:



Die Bezeichnung ist in gelblicher Farbe mit schwarzen Schattenlinien geschrieben, weshalb die Buchstaben hier offen gelassen wurden.

No. 762. „*Italienische Landschaft mit der Pyramide und verschiedenen römischen Bauwerken.*" — Bez. r. ziemlich unten:

J. J. D. Cossiaü. a Francfort. 1704.

[$^1/_2$ der wirklichen Grösse.]

Hinsichtlich der Abweichungen in den Angaben des Geburts- und Todesjahres vergl. Kramm. I. S. 275.

Der die Flöte blasende Schäfer auf No. 761 dürfte im wesentlichen dem Govert Flinck entlehnt sein. Vergl. J. E. Wessely, Abr. Blooteling. No. 97.

Jan Griffier der ältere,
1656—1718.

No. 712. „*Winterliche Gebirgslandschaft mit einem alten Wachtthurme u. s. w.*"

No. 713. „*Vergnügen auf dem Eise bei einer Stadt.*" — Bez. auf der l. Seite in der r. oberen Ecke des braunen Zeltes:

G.

Die Angabe Houbraken's (III. S. 357.), dass Jan Griffier 1656 geboren sei, hat fast überall der von Pilkington aufgebrachten, dass er schon 1645 zur Welt gekommen sei, weichen müssen. Selbst Vertue-Walpole (Anect. of painting etc. III. S. 83.) hatte dieselbe angenommen und dadurch, dass er beim Todesjahr 1718 hinzusetzte „aged above 72." gewissermassen bestätigt; aber dies Alter war offenbar nur nach den beiden Jahreszahlen von ihm berechnet, und das von Pilkington wie gewöhnlich erfundene Geburtsjahr kann keine Glaubwürdigkeit

beanspruchen. Anders steht es mit dem Todesjahre, das Walpole aus eigener Kenntniss bestätigt, da ihm das Verzeichniss der Nachlass-Versteigerung Griffier's vorlag. Immerzeel, der die bodenlose Unzuverlässigkeit Pilkington's nicht erkannte, hat in dem betreffenden Artikel diesen, wie auch in vielen anderen Fällen, einfach übersetzt und dadurch das Ansehen der falschen Angaben vermehrt.

Eine etwas kleinere, namentlich niedrigere Kopie des „*Vergnügens auf dem Eise*", die jedoch an Feinheit der Zeichnung und des Tones das vorliegende Gemälde nicht annähernd erreicht, befindet sich als Originalwerk Griffier's zu Gotha. (No. 249.)

Adriaen van Diest,
1656—1704.

No. 763. „*Arkadische Landschaft mit dem Quellhause.*" — Bez. r. unten:



Durch Vertue-Walpole (Anecdotes of paint. III. S. 246.) besitzen wir einige Nachrichten über diesen Meister, der an 30 Jahre in London lebte und daselbst auch 1704 starb. Er befand sich bei seinem Tode „in the 49th year of his age", war also 48 Jahr alt und danach 1656 und nicht, wie die Handbücher sagen, 1655 geboren. Man kennt auch Radirungen von ihm, doch scheinen mir dieselben bis auf ein mit seinem Namen „Ad. van Diest" bezeichnetes Blatt, welches ich in der Kunsthalle zu Hamburg sah, zweifelhaft.

Jakob de Heusch,
1657—1701.

No. 750. *„Stadtansicht mit römischen Bauwerken namentlich dem Ponte-rotto."* — Bez. unten, etwas r. von der Mitte:

Heusch. f
1696.

Obwohl das Bild im handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 richtig unter dem Namen des Jakob de Heusch steht, ist es doch bei Eberlein (II. Gall. No. 47.) dem Willem zugetheilt und seitdem unter diesem Namen geführt worden, bis es 1868 seinem wahren Urheber wieder zurückgegeben wurde. Jakob war ein Neffe des Willem. (Houbraken III. S. 362/7.) Seine Bilder sind in den öffentlichen Sammlungen selten; in Wien befinden sich Stücke mit der Jahreszahl 1699 (Belvedere. I. Stock. Niederl. II. No. 4 und 50.). Das vorliegende Bild, welches sich durch einen warmen glänzenden Ton auszeichnet, wird nach römischen Studien später in der Heimath zusammengestellt und gemalt worden sein, wie man aus der Willkürlichkeit dieser Zusammenstellung und der geringen Wirklichkeitstreue schliessen muss. Dies freilich nimmt dem Werke nichts von seinem Werthe und seiner Anziehungskraft. Insbesondere überrascht die starke Leuchtkraft des Bildes.

Michiel Caree,
um 1660—1728.

No. 714. *„Viehstück mit dem wüthenden Stier."* — Bez. unten ziemlich r.:

M: Carree f

No. 715. „*Viehstück mit der flötenden Schäferin.*" — Bez. r. unten:

M·Carree. f

No. 716. „*Viehstück mit den Ruinen.*" — Bez. ziemlich r. fast unten:

M·Carree f

No. 717. „*Viehstück mit dem Bauernhause.*" — Bez. l. ziemlich unten:

M:Carree f

Durch die Bezeichnungen dieser vier Bilder, die bei Eberlein (III. Gall. No. 37 und 23, II. Cab. No. 65 und 82.) den Namen Heinrich Carree trugen, ist die Urheberschaft des Michiel Carree festgestellt. Gool (I. S. 125.) berichtet über ihn ausführlich, doch giebt er sein Geburtsjahr nicht an. Hoet (Aanmerkingen etc. S. 13 ff.) trägt aber nach, dass er etwa vier oder fünf Jahre jünger war, als sein Bruder Hendrik, dessen Geburtsjahr er mit 1656 angiebt. In den vorliegenden Stücken erscheint er als ein Nachahmer der Roos, und zwar was die Thiere betrifft als ein nicht unglücklicher; der landschaftliche Theil jedoch ist ziemlich schwach.

Hendrik Carree,
unbestimmt welcher.

No. 720. „*Viehstück mit den Ruinen.*"

No. 721. „*Viehstück mit der Bäuerin, die einen Korb auf dem Kopfe trägt.*"

Bei Eberlein (VII. Cab. No. 32 und 44.), ebenso wie die vier eben besprochenen Stücke des Michiel Carree, Heinrich Carree genannt, sind diese Bilder in den Barthel'schen und Blasius'schen Katalogen dem 1696 geborenen Hendrik Carree zugeeignet worden, also im Hinblick auf die Mittheilungen Hoet's (S. 15.) dem jüngeren Meister dieses Namens, der im Haag am 27 September 1696 geboren und dessen Vater Hendrik der ältere (1656, oder nach Houbraken III. S. 382. 1658, bis 1721.) der Bruder Michiel's war. Da es aber noch zwei andere Hendrik Carree: einen Sohn Michiel's und einen Sohn Jan's, des jüngeren Bruders Hendrik des jüngern, also im Ganzen vier Hendrik's, wie man bei Kramm nachsehen kann (I. S. 221.), giebt, so möchte auch jene Bestimmung nicht zuverlässig sein. Ihrem künstlerischen Charakter nach dürften die vorliegenden Bilder in die Zeit um 1710 oder noch später zu setzen sein.

A. Leoni,
Ende des XVII Jahrhunderts.

No. 751. „*Italienische Landschaft mit Ruinen u. s. w.*" — Bez. nahe der r. unteren Ecke:

A. Leoni f.

Wer war A. Leoni? Gehört er zu der holländischen Künstlerfamilie van der Leeuw? Aber man kennt nur einen A. Leeuw, einen Antonis, der gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts zu Utrecht Glasmaler war. Dieser kann es nicht sein.

(Siehe Kramm III. S. 960 oder Archief voor nederl. kunstgesch. II. S. 264.) Aber die Bezeichnung des Bildes ist über allem Zweifel klar: A. Leoni. Bei Eberlein (II. Gall. No. 102.) ist der Meister des Bildes Johann Leoni genannt, bei Pape Guilielmo da Leone, bei Barthel und Blasius Gabriel van der Leeuw, doch fügte der Letztere in der zweiten Ausgabe seines Verzeichnisses dem Vornamen Gabriel ein Fragezeichen bei, denn die Bezeichnung des Bildes passt nicht zu der dieses Meisters, der sich „G. Leone" zeichnete. (Vgl. J. van der Kellen, Peintre-graveur I. S. 25 ff.) Allerdings stimmt der Gegenstand des vorliegenden Bildes mit den von G. Leone in seinen Radirungen dargestellten überein, und auch die ganze Art des Bildes möchte zu der letzten Zeit, wo dieser lebte, 1688, allenfalls passen. Aber der flaue Vortrag erinnert doch an eine spätere Zeit, und — A ist nicht G. Und so kann das Bild doch nicht gut dem Gabriel zugeeignet werden. Die Frage bleibt demnach offen: wer war A. Leoni?

Cornelis Verdonck,
arbeitete um 1715.

No. 743. „*Historische Landschaft mit Kahnfahrenden.*"

Nachrichten über diesen Meister fehlen fast ganz. Füssli (II. S. 1084.) kennt ihn nur aus zwei Bildern in Salzdahlum, von denen das eine (bei Eberlein II. Gall. No. 195.) das hier vorliegende ist, während das andere in der Franzosenzeit abhanden gekommen ist. Nagler versetzt ihn ins siebzehnte Jahrhundert und nach Holland, und fügt hinzu: „Es finden sich Landschaften und Marinen von ihm." Weiter nichts! Zwei knappe Zeilen. Immerzeel führt ihn gar nicht auf und Kramm bezieht sich auf Nagler, doch setzt er noch hinzu, dass in dem Vrijdag'schen Kataloge (Amsterdam 1825. S. 26.) „vier Stück Rheinansichten von Verdonck" verzeichnet seien.

Unter den älteren Schriften scheint Verdonck einzig und allein im dritten Bande von Hoet-Terwesten vorzukommen, doch sind die bezüglichen Angaben bisher noch nicht berück-

sichtigt worden. Zunächst scheint es ausser Zweifel zu sein, dass er mit dem Vornamen Cornelius gehiessen hat, da er an drei verschiedenen Stellen (S. 40, 213 und 251.) so genannt wird, und da hiernach der Buchstabe E, der einmal (S. 58.) vor dem Namen vorkommt, jedenfalls auf einem Schreib-, Lese- oder Druckfehler beruht. Am wichtigsten ist die Nachricht, dass eine „*Rheinansicht*", welche 1763 im Haag mit der Snels'schen Sammlung versteigert wurde, die Jahreszahl 1715 trug. Danach rückt die Lebenszeit des Meisters erheblich herunter. Und hiermit stimmt es auch, wenn er an andern Stellen (S. 58 und 213.) als Nachahmer von Saftleven († 1685) und Griffier († 1718) ausgegeben wird. Sein hauptsächlichstes Feld scheint die Darstellung von kleineren Rheinansichten in der Art der genannten Künstler gewesen zu sein, da Terwesten 11 solcher Stücke aufführt, doch hat er ohne Zweifel auch andere landschaftliche Vorwürfe behandelt, wenn anders das vorliegende Bild wirklich von ihm ist, worüber man allerdings zur Zeit eine sachlich wohl begründete Ansicht nicht haben kann. Allein die Ueberlieferung fällt doch hier stark ins Gewicht, und dann ist auch zu beachten, dass das vorliegende Bild, welches sich in Auffassung und Anordnung an die Art Poussin's lehnt, doch in der Behandlung und Farbenhaltung die Flauheit der späten Meister besitzt. Es weist also auf eine Zeit hin, welche mit jener Jahreszahl 1715 im allgemeinen stimmen dürfte.

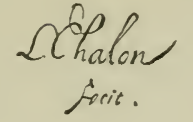
Louis Chalon,

1687?—1741.

No. 718. „*Gebirgige Flusslandschaft.*" — Bez. l. unten:

L. Chalon
fecit

No. 719. „*Gebirgige Flusslandschaft.*" — Bez. l. unten:



Die wenigen Nachrichten, welche über diesen Meister zu finden waren, haben R. van Eijnden und A. van der Willigen (Gesch. d. vaterl. Schilderkunst etc. I. S. 283.) zusammengestellt. Die vorliegenden Bilder treten zuerst bei Barthel 1861 auf, bis wohin sie anscheinend in den Vorräthen aufbewahrt worden waren.

Ferner schliessen sich hier noch an:

Rembrandt.

No. 688. „*Gewitterlandschaft*": s. S. 245.

J. de Wet.

No. 697. „*Der Brand von Troja*": s. S. 265 ff.

Jan van Huysum.

No. 766. „*Italienische Landschaft u. s. w.*" und
No. 767. „*Italienische Landschaft u. s. w.*" s. S. 449.

IX.

Die Schlachtenmaler.

Jan Martss de Jong,

arbeitete um 1640.

No. 544. „*Gustav Adolf in der Schlacht bei Lützen, 16 November 1632.*" — Bez. l. unten:

M·D·Jonge· 1636.

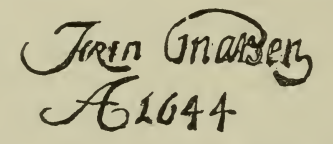
Die literarischen Quellen schweigen von diesem Meister gänzlich. Man kennt von ihm ausser dem vorliegenden Bilde noch ein „*Reitergefecht*" von 1630 in Rotterdam (No. 161.) und eine „*Schlachtscene*" von 1632, die auf einem eisernen Schilde gemalt ist, in Schwerin, welche fast genau dieselbe Bezeichnung tragen; ferner einige Radirungen, die bei Bartsch, Nagler und Weigel beschrieben sind, und mehrere Stiche nach ihm, darunter einige Blätter, die zu des Caspar Barlaeus „*Medicea hospes*," der Beschreibung des festlichen Empfanges der Königin Maria de' Medici von Frankreich zu Amsterdam im Jahre 1638, ausgeführt wurden. Ich füge einen aus drei Blättern bestehenden Stich, der nirgends erwähnt wird, aber in der hiesigen Sammlung

vorhanden ist, hinzu: „*Den tocht van t' Spaens guarnesoen uyt Hulst, den V November MVIcXLV.*" (a—c.) Derselbe ist von C. Vischer herausgegeben. Das Blatt *a* trägt zwar die Bezeichnung „Jakob Martss. de Jonge inven.", wonach dieser Künstler also Jakob und nicht Jan gehiessen hätte. Doch muss hier eine Jrrung vorliegen, da er auf anderen Blättern desselben Verlegers, welche denselben Zeichner verrathen, Jan Marts de Jonge, und auch in den Sydervelt'schen Auktions-Katalogen (Hoet-Terwesten III. S. 527.) Jan Marse genannt wird. Dass dieser Jan nun aber und der Maler des vorliegenden Bildes einerlei sind, geht daraus hervor, dass einerseits die erwähnten Stiche nach Jan und Jakob enge Beziehungen zu den eignen Radirungen haben, welche andrerseits wieder in der Bezeichnung denselben Namen J. M. de Jong tragen, wie das hiesige und die Bilder in Rotterdam und Schwerin. Ein Blatt aus der „*Medicea hospes*," welches P. Nolpe gestochen, hat die Bezeichnung „J. M. D. Jonge designavit." Die Ansicht Immerzeel's und Kramm's, wonach man zwischen dem Aetzer J. M. de Jong und dem Maler Jan Martsen de Jonge unterscheiden müsse, erscheint mir deshalb, Alles in Allem erwogen, nicht richtig. Es kann sich nur um Einen Künstler handeln, der Jan Marts de Jonge oder Jong hiess, wobei ich dahingestellt sein lasse, ob Marts der Familienname war und dieser Jan im Gegensatz zu einem älteren Jan sich de jonge nannte, oder ob de Jong der Familienname war und Marts als Martensen, Martins Sohn, aufzufassen ist. Letzteres dürfte jedoch angesichts der Form und Schreibweise der Bezeichnungen seiner Werke das wahrscheinlichere sein.

Jan Marts de Jong ist ein Künstler von Tüchtigkeit und Geschick, namentlich in der Zeichnung, weniger in der malerischen Behandlung, der es an Mannigfaltigkeit der Töne, wirksamen Gegensätzen, entwickelter Schattengebung, Luftperspektive, überhaupt an den Feinheiten fehlt, die zur Zeit des Meisters in der holländischen Schule schon sehr gepflegt wurden. Dieser Mangel wird ganz augenfällig, wenn man mit dem vorliegenden Bilde die Darstellung desselben Gegenstandes von Jan Asselyn aus dem Jahre 1634 in hiesiger Sammlung, No. 543, vergleicht. Das Martss'sche Bild ist von Karl

Schröder gestochen, doch habe ich das Blatt noch nicht gesehen.

Endlich ist eines „*Reitergefechtes*" in der Czernin'schen Sammlung zu Wien (No. 142.) Erwähnung zu thun, in Bezug auf welches die Vermuthung nahe liegt, dass es von demselben Meister herrühre. Allein die Bezeichnung



dürfte doch auf einen gänzlich andern Künstler, von dem man freilich bis jetzt noch nichts weiteres weiss, hindeuten.

Pauwels van Hillegaert,
† 1658.

No. 685. „*Ein kriegerischer Ueberfall.*"

Was über diesen Künstler ermittelt werden konnte, hat Kramm (III. S. 692.) zusammengestellt. Weshalb er aber annimmt, dass Hilligaert oder Hillegaert „die Kunst aus Liebhaberei ausgeübt hätte, da so wenig von ihm vorkommt", verstehe ich nicht; denn von gar vielen Malern kommt wenig und sehr wenig vor, wie auch in diesen Blättern oft dargethan wurde, und Niemand meint deshalb, dass man es in diesen Fällen nur mit Liebhabern zu thun habe. Auch scheint mir der Schluss höchst gewagt, dass die „*Eene Bataille*", die bei Hoet-Terwesten (III. S. 468.) erwähnt wird, „wahrscheinlich" das vorliegende Bild sei. Endlich kommt es mir auch sehr zweifelhaft vor, ob die beiden von Bartsch (I. S. 115.) diesem Meister zugeschriebenen Radirungen, welche das Zeichen „P. V. H. f." tragen, ihm zugehören. Sicher in Bezug auf Hillegaert ist, dass er 1627 schon arbeitete, da das Bild in Amsterdam (No. 137.) diese Jahreszahl trägt, und dass er 1658 in Amsterdam gestorben ist, vorausgesetzt, dass Houbraken (III. S. 379.) recht berichtet. Auch war er auf einem Schütter-

stücke des N. Elias von 1639 mit abgebildet (Jan van Dyck, Beschryving etc. S. 138.), doch scheint dies Gemälde nicht mehr vorhanden zu sein.

In dem vorliegenden Bilde zeigt sich Hillegaert als ein tüchtiger Meister mittleren Ranges, der, was die Landschaft angeht, unter Einfluss des Jan van Goyen arbeitete.

Pieter Molijn der jüngere gen. Cav. Tempesta, 1637—1701.

No. 548. „*Beraubung einer Stadt im Winter.*"

No. 549. „*Ein Kriegslager.*"

Die wenigen Nachrichten, die Houbraken (III. S. 183.) über Pieter Molijn den jüngeren, den Sohn des gleichnamigen älteren Meisters von Haarlem (s. hier S. 350.), beibringt, werden ergänzt und berichtigt durch das „Museo fiorentino" (III. S. 281.), wo er „Pietro Mulier o de Mulieribus detto il Cavalier Tempesta" genannt wird. Nach diesen, augenfällig aus sicheren Quellen geschöpften Nachrichten ist er 1637 zu Haarlem geboren; er bereiste etwa 30 Jahre alt die Niederlande und machte zu Antwerpen die Bekanntschaft eines Karmeliter-Barfüssers, der ihn bestimmte, nach Rom zu gehen, um daselbst katholisch zu werden. Er führte dies aus, fand am Duca di Bracciano einen Gönner, der ihn zum Ritter machte; er hatte reichlich zu thun, lebte verschwenderisch und hielt sich auch einen Thierzwinger. Doch er verliebte sich in die Schwester eines seiner Schüler, die er zwar heirathete, von der er aber sich bald wieder zu trennen trachtete. Er ging deshalb erst nach Venedig und Mailand, und dann nach Genua, verliebte sich dort aber von neuem, versprach der neuen Geliebten die Heirath und beschloss darauf seine Frau ermorden zu lassen; er dang auch einen Mörder, liess sie durch diesen von Rom holen und sogleich nach ihrem Eintritt in das genuesische Gebiet ermorden. Dies veranlasste seine Verurtheilung zum Tode, doch wurde diese Strafe auf einflussreiche Verwendung hin in Kerkerhaft umgewandelt, in welcher er fünf Jahre zubrachte.

In Freiheit gesetzt, verliess er auch die zweite Frau und ging nach Mailand, wo er bald ein ausschweifendes Leben zu führen begann. Er starb am Fieber den 29 Juni 1701 zu Mailand und wurde daselbst in S. Calimero bestattet, wo Freunde von ihm einen Denkstein mit einer Grabschrift setzen liessen. Dieser Stein befindet sich noch jetzt in der genannten Kirche.

Die Bilder des Tempesta sind in den italienischen Sammlungen häufig anzutreffen. Auch in Deutschland sind sie gerade nicht selten. Nur ausnahmsweise pflegte er dieselben zu bezeichnen, wie er es z. B. auf dem „*Untergang von Sodom und Gomorrha*" in der Liechtenstein'schen Sammlung zu Wien (No. 321.) gethan hat; man liest dort „Cavagliere P. Tempest. 1696 fecit." Tempesta verfügte über Geist, Kenntniss und Gewandtheit, aber sein Vortrag ist flüchtig und oberflächlich, und die Farbenhaltung ziemlich eintönig und flau; deshalb sind seine Arbeiten, welche den Verfall sowohl der holländischen wie der italienischen Malerei vertreten, im Ganzen wenig erfreulich.

Jan van Hughtenburgh,
1646—1733.

No. 550. „*Kampf auf und bei einer Brücke.*" — Bez. unten in der Mitte:

[2/3 der wirklichen Grösse.]

Die Schrift ist an ihrer l. Seite roth gehöht.

No. 551. „*Ein Raubanfall.*"

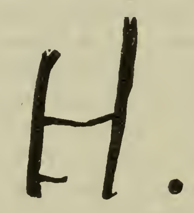
Houbraken (III. S. 251.) giebt Nachrichten über diesen Künstler, die bis zum Jahre 1711 reichen, die aber zum Theil neuerdings in Zweifel gezogen oder sogar berichtigt wurden. Gegen das Geburtsjahr 1646 konnte allerdings etwas Bestimmtes bisher nicht vorgebracht werden, auch scheint die Angabe, dass er „omtrent den Jare 1667" nach Italien gereist sei, sich nicht wohl anfechten zu lassen. Dagegen lässt sie sich dahin näher bestimmen, dass er in diesem Jahre bereits zu Paris, wohin er von Rom aus nach dem Tode seines älteren Bruders Jakob sich begab, war. Hierüber haben wir sein eigenes Zeugniss. In der Vorrede zu den „*Batailles gagnées par le Prince Eugène etc.*" (Haag 1725.), worin er so werthvolle Mittheilungen über die Grundsätze seiner Kunst giebt, sagt er, „dass er seit dem Jahre 1667 die Ehre gehabt hat, zu den Gobelins berufen worden zu sein, um dort an den Zeichnungen für die königlichen Wirkereien, unter Leitung von Le Brun und van der Meulen, . . . mitzuarbeiten u. s. w." Er muss danach schon eine gewisse Zeit vor dem Jahre 1667 nach Italien aufgebrochen sein. Seine Rückkehr in die Heimath, wohin, wie er sagt, ihn die Vaterlandsliebe gezogen, aber erfolgte nicht wie Houbraken sagt, „op't laatst van 't Jaar 1670". Dieser Zeitpunkt ist zu spät gegriffen, denn, wie Willigen (S. 184.) mittheilen konnte, liess sich Hughtenburgh bereits am 10 Januar 1670 bei der reformirten Gemeinde seiner Vaterstadt Haarlem als Mitglied einschreiben, und am 7 Oktober desselben Jahres machte er bereits Hochzeit. Er war da erst 24 Jahre alt. Dass er aber wirklich nicht schon älter gewesen und also wirklich 1646 geboren war, dürfte der Umstand beweisen, dass er erst 1733, also 87 Jahre alt, starb: ein Alter, dem man doch ohne bestimmte Anhaltspunkte weitere Jahre nicht wohl zulegen darf. Gool (II. S. 414.), welcher die Nachrichten Houbraken's fortsetzt, ist die älteste Quelle für die letztere Angabe.

Das erste der hier vorliegenden Bilder wurde 1738 erworben und mit dem Vermerk „unvergleichlich gemahlet und von seiner besten Manier" in das handschriftliche Verzeichniss von 1744 eingetragen; leider hat sich jedoch der Gegenstand der Darstellung nicht bestimmen lassen. Das andere Stück, welches zur Reinike'schen Stiftung gehört, zeigt eine Vortragsweise, die

an die Art der Berchem-Lingelbach'schen Gruppe erinnert; es dürfte danach, wie auch im Hinblick auf den Gegenstand, die Oertlichkeit und verschiedene Einzelnheiten der Darstellung, welche nach Italien weisen, der früheren Zeit des Meisters angehören. Ein kleines „*Reitergefecht*", welches echt bezeichnet ist, in der Universitätssammlung zu Göttingen (No. 40.) scheint dem Bilde besonders nahe zu stehen.

Justus van Huysum der ältere,
1659—1716.

No. 562. „*Eine Schlacht mit einem Reitergefechte im Vordergrunde.*" — Bez. unten, etwas r. von der Mitte:



Die Bezeichnung ist in röthlicher Farbe flüchtig mit dem Pinsel hingesetzt.

Das Bild tritt zuerst bei Pape 1836 unter dem Namen des „Justus van Huysum des Vaters" auf, und es findet sich später bei Barthel und Blasius als Werk des „Justus van Huysum des jüngeren" aufgeführt. Die Gründe dieser Umtaufung jedoch lassen sich, wie sich aus dem Folgenden ergeben wird, nicht wohl absehen.

Justus van Huysum, der ein Schüler des Nikolaas Berchem war, malte nach Houbraken (III. S 387.) Bildnisse, Figuren und Geschichtsstücke, Reitergefechte, Landschaften, Wasseransichten u. s. w. Er hatte, wie wir von Gool (II. S. 29.) erfahren, vier Söhne: Jan (1682—1742), den berühmten Blumenmaler, Justus, einen geschickten Schlachtenmaler, der nur 22 Jahre alt wurde, Jakob, der in London sein Glück als Blumenmaler suchte, und einen Vierten, der in Amsterdam

Zeichenlehrer war. Von Justus dem jüngeren kennt man keine einzige Arbeit, aber man kennt auch von dem Vater, Justus dem älteren, kaum mehr; man kennt endlich auch das Zeichen nicht, welches das vorliegende Bild trägt. Unter diesen Umständen kann nur die Ueberlieferung und die allgemeine Wahrscheinlichkeit den Ausschlag geben. Die letztere wird naturgemäss eher für einen Künstler sprechen, der 57 Jahre alt wurde und sehr vielseitig war, als für einen, der nur 22 Jahre erreichte und jenem als Gehülfe zur Seite stand, wie dies Gool ausdrücklich und mit den Worten sagt, dass „sein Vater grossen Dienst von ihm hatte."

Ferner schliessen sich hier noch an:

Pieter Wouwermann.

No. 598. „*Lagerbild u. s. w.*": s. S. 383.

Jan Asselyn,

No. 543. „*Schlacht bei Lützen.*": s. S. 364 ff.
No. 577. „*Im Kriegslager u. s. w.*": daselbst.

Johann Lingelbach

No. 367. „*Seegefecht u. s. w.*": s. S. 381.

X.

Die Architekturmaler.

Pieter Saenredam,
1597—1665.

No. 830. „*Innenansicht der St. Marienkirche zu Utrecht.*" — Bez. r. am Pfeiler, in halber Bildhöhe:

pieter Saenredam, Anno 1630

An dem nächsten Pfeiler nach l. ist das Bild eines springenden Stieres angeheftet und darunter steht:

Accip posteritas quod per tua secula narres
Taurinis cutibus fundo solidati colum:

Das Bild ist mit dem Reinike'schen Vermächtniss als die Innenansicht einer unbekannten Kirche in das Museum gekommen, jedoch hat sich ermitteln lassen, dass es die Marienkirche zu Utrecht darstellt. Zwar ist diese Kirche 1810 abgebrochen worden — an ihrer Stelle steht heute das Gebäude für Kunst und Wissenschaft, in welchem sich auch das „Museum Kunstliefde" befindet, — aber es sind zahlreiche Abbildungen derselben, zum Theil auch von Saenredam's Hand selbst, vor-

handen. Das städtische „Museum van oudheden" in Utrecht besitzt eine grössere Anzahl Zeichnungen dieses Meisters, welche Utrechter Bauwerke, darunter auch fünf vom Jahre 1636, welche dieMarienkirche darstellen (No. 2058—2062.). Die eine derselben (No. 2061.) entspricht genau dem vorliegenden Bilde. Eine grosse, in Oel gemalte perspektivische Innenansicht der Kirche, von Westen nach dem Chor genommen, aus dem Jahre 1641 von Saenredam besitzt das niederländische Museum im Haag, und eine äussere Ansicht der Kirche von demselben das Museum Boymans in Rotterdam (No. 255.).

Was den springenden Stier angeht, den auf unserm Bilde einige Leute angaffen, so ist er erhalten und wird in demselben „Museum van oudheden" zu Utrecht aufbewahrt (No. 73.). Bei Abschrift der Inschrift unter demselben hat aber der Maler einen Fehler gemacht, indem er statt solidata irrig solidati schrieb. Die zwei Verse lauten daher richtig so:

accipe posteritas quod per tua secula narres
taurinis cutibus fundo solidata columpst.

oder zu deutsch:

Vernimm, Nachwelt, auf dass du es in deine Jahrhunderte erzählest:
Diese Säule ist auf Stierhäuten im Boden gegründet.

Die über dem Stier stehende Jahreszahl „MXCIX" hat Saenredam fortgelassen. Herr Stadtarchivar S. Muller in Utrecht hat die Güte gehabt, zur Erläuterung folgendes brieflich mitzutheilen: „Beim Bau der Marienkirche (von Kaiser Heinrich IV. nach dem Muster einer verwüsteten Mailänder Kirche gegründet) fand sich eine Quelle, die den Boden so unsicher machte, dass eine Säule nicht gefestet werden konnte. Ein friesischer Baumeister soll endlich die Sache fertig gebracht haben, indem er Ochsenhäute den Fundamenten unterlegen liess. Als die Marienkirche 1810 niedergelegt wurde, fand sich indessen unter der Säule nichts."

Zu den Nachrichten des Corn. de Bie (S. 246.) über das Leben Pieter Saenredam's, die Houbraken (I. S. 174.) wiederholt und unter denen die Angabe des Geburtsjahres 1597 wohl

die wichtigste ist, hat Willigen (S. 261.) weitere urkundliche Mittheilungen beigebracht, die ein ziemlich vollständiges Lebensbild des Meisters ermöglichen.

Dirk van Delen,
† 1669 oder etwas später, 66 J. alt.

No. 831. „*Innenansicht einer gothischen Kirche.*"

No. 832. „*Hof eines Lustschlosses mit einer Gesellschaft.*" — Bez. ziemlich l. unten:

D. van. Delen fec 1635

Was das Leben des Meisters betrifft, so wissen wir aus den älteren Quellen eigentlich nur, dass er zu Heusden geboren (Houbraken III. S. 309.) und Bürgermeister zu Arnemuiden war. (Corn. de Bie. S. 281.) Nach den urkundlichen Mittheilungen des Antwerpener Kataloges (S. 425.) war er 1669 noch am Leben, und nach denen des Haager Kataloges (S. 25.) ist er an einem 16 Mai im Alter von 66 Jahren gestorben. Da nun in Augsburg (No. 513.) eine „*Ansicht der Peterskirche zu Rom*" von ihm, mit der Jahreszahl 1623 bezeichnet, sich befindet, so wird geschlossen werden müssen, dass er 1603 oder wenig später geboren und am 16 Mai 1669 oder eines der nächstfolgenden Jahre gestorben sei. Vgl. die Anmerkung im Augsburger Kataloge und W. Burger II. S. 311.

Dirk van Delen ist nach Houbraken „ein Lehrling von Franz Hals gewesen"; allein da Houbraken sich unmittelbar zuvor auf Cornelis de Bie bezieht, so scheint es, dass er, in Folge einer flüchtigen Lesung der betreffenden Stelle im Guldencabinet, eine Nachricht, die Phil. Wouwerman angeht, auf Delen bezogen hat. In den Werken des D. van Delen ist keine Spur eines Franz Hals'schen Einflusses zu entdecken, vielmehr lebt in denselben die ältere zeichnerische Art und der spitze Pinsel bei oft mangelhafter Verschmelzung der Töne noch fort.

Durch die Inschriften, Zeichen und Zahlen auf den Leichen-

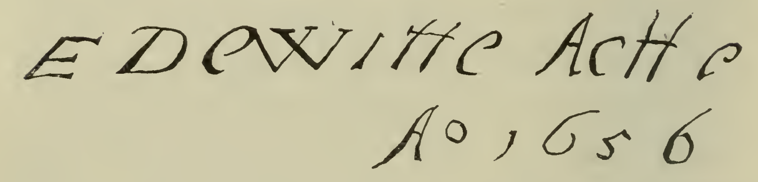
steinen, die auf dem ersten der hier vorliegenden Bilder mit dargestellt sind und die theilweise für Künstlerzeichen genommen wurden, scheint die Meinung entstanden zu sein, dass dies Werk nicht von D. van Delen herrühren könne. Allein diese Inschriften und Zahlen können nur auf die dort Begrabenen bezogen werden, und lassen sich als Künstlerzeichen schlechterdings nicht zusammen reimen. Die Bemerkung des letzten Blasius'schen Kataloges: „Auf einem Leichensteine steht ein Monogramm, welches nicht das des Malers sein kann" — wird deshalb nicht aufrecht zu halten sein, und man wird dem Bilde ruhig den Namen lassen, den es schon bei Eberlein (II. Cab. No. 98.) trug und der zu seiner Kunstart sehr gut passt. Denn Dirk van Delen ist in seinen Arbeiten keineswegs immer auf gleicher Höhe, vielmehr zeigt er sehr erhebliche Schwankungen. Man kann deshalb nicht sagen, weil die „*Kirchenansicht*" dem vorliegenden „*Lustschlosse*" von 1635 erheblich nachsteht, ist sie nicht von ihm. Sie ist nüchtern, steif und kahl, das ist wahr; aber das ist unter andern auch jene „*Ansicht der Peterskirche*" von 1623 und zum Theil auch der „*Schlosshof*" von 1647 in Berlin (No. 756.). Man könnte also kaum sagen, dass die „*Kirchenansicht*" vor oder nach dem „*Lustschlosse*" zu setzen sei, wenn nicht einige perspektivische Fehler, namentlich der am Fusse des Taufbeckens, noch auf eine Anfängerschaft hinwiesen. So wird das Bild also wohl der frühesten Zeit des Künstlers angehören.

Dem „*Lustschlosse*" steht die nur um ein Jahr jüngere „*musikalische Gesellschaft*" in Rotterdam (No. 68.) ganz nahe: dieselbe Behandlung, dieselben Trachten, Typen, Haaraufputze u. s. w., nur dass der Ton des Ganzen, da ein Innenraum dargestellt ist, erheblich tiefer gehalten ist. In der Anlage ähnelt demselben auch das Bild von 1640 in Wien (Grün. Cab. No. 1.), dem jedoch der sehr beträchtliche Maasstab (5 zu 9 Fuss) schadet, und ebenfalls dasjenige zu London (Nat.-Gal. No. 1010.), das leider nicht bezeichnet ist, jedoch als das schönste Werk des Meisters, das ich kenne, hervorgehoben werden muss; es ist prächtig in der Architektur entwickelt, von vollendeter Ausführung und sehr saftig und voll in Farbe und Ton.

Emanuel de Witte,

1607—1692.

No. 833. „*Das Innere einer gothischen Kirche.*" — Bez. unten etwas l. von der Mitte:



Houbraken (I. S. 282/7.) und nach ihm die meisten andern Schriftsteller schreiben den Namen Witt oder Wit, doch zeichnete der Meister sich selbst, wie das vorliegende Bild lehrt und andere Werke von ihm, z. B. zu Berlin (No. 898 und 904 A.) und Amsterdam (No. 405.), bezeugen, de Witte. Was das Wort hinter dem Namen in der Bezeichnung des vorliegenden Bildes bedeuten soll, vermag ich nicht zu enträthseln. Das Bild findet sich noch nicht bei Eberlein; es wurde erst 1778 erworben.

Isaak van Nickele,

† 1703.

No. 834. „*Innere Ansicht der neuen Kirche zu Delft.*"

No. 835. „*Innere Ansicht einer gothischen Kirche.*" — Bez. l. unten:

Isaak van Nickele. 1693

Durch Vergleichung der innern Ansicht der neuen Kirche zu Delft auf dem Stiche bei Bleyswijk (Beschr. der stadt Delft S. 276.) oder noch besser der Kirche in Delft selbst mit dem ersten der vorliegenden Bilder lässt sich genau feststellen, dass

dasselbe ebenfalls diese Kirche darstellt. Die Ansicht ist aus dem linken Seitenschiffe genommen, so dass das Grabmal Wilhelm's von Oranien durch die Pfeiler gedeckt wird. Das Bild ist in dem, Isaak van Nickele'n eigenen gelben Ton etwas kühler gehalten, als das andere hier vorliegende und auch sonst die meisten anderen Gemälde von ihm. Doch hat es immerhin in Auffassung und Behandlung, wie in der Anbringung der Figuren, mit dem zweiten Bilde hier eine ganz nahe Verwandtschaft, so dass, da dieses bezeichnet ist, an seiner Echtheit nicht gezweifelt werden kann.

Man wusste früher über Isaak van Nickele durch Houbraken (III. S. 265.) nur, dass der Vater des Jan van Nickele ein Maler von Kirchen gewesen war, und nahm demnach Isaak für diesen Vater. Willigen (S. 231.) erst hat einige bestimmte Nachrichten beigebracht. Danach trat er 1660 in die Gilde zu Haarlem, ward 1698 zahlungsunfähig und starb Ende Dezember 1703. In Haarlem, in der Six'schen Sammlung zu Amsterdam, zu Brüssel, Darmstadt, Berlin und anderen Orten findet man noch weitere Werke seiner Hand.

XI.

Die Blumen- und Stillebenmaler.

Willem de Poorter,

arbeitete bereits 1630 und noch 1645.

No. 874. „*Stilleben: Rüstungsstücke, Fahnen u. s. w.*" — Bez. unten ziemlich r.:

WDP

Die geschichtlichen Nachrichten über diesen Künstler und dessen Werke sind sehr dürftig. Immerzeel giebt nach Houbraken (III. S. 61.) nur drei Zeilen, wesentlich des Inhalts, dass er ein Bild der „*Königin von Saba*" sonst aber meist Stilleben gemalt habe. Kramm erwähnt ihn gar nicht. Am längsten handelt von ihm noch Burger in seinem Buche über die Aremberg'sche Sammlung in Brüssel (S. 50/1.), wo er auch die in den Verzeichnissen von G. Hoet aufgeführten Werke des W. de Poorter zusammenstellt, und die beiden in Salzdahlum befindlich gewesenen Bilder bespricht. Burger irrt hier aber, wenn er sagt, dass der „*Ahasverus* jetzt ohne Zweifel in Dresden" sei. Das Dredener Bild, welches er meint (No. 1516.), ist grösser als das betreffende Salzdahlumer (I. Cab. No. 69.) war, und stellt die „*Esther dar, wie sie geschmückt vor Ahasver gebracht wird*", während das Salzdahlumer Gemälde „*Haman knieend vor der sitzenden Esther*" darstellte. Das andere Salzdahlumer Bild (I. Kab. No. 110.) ist das hier vorliegende. Ein diesem ähnliches, gleichfalls W. D. P. bezeich-

netes Bild von 1630 befindet sich in Rotterdam (No. 231.). Die Dresdener „*Esther*" ist ebenso und mit der Jahreszahl 1645 bezeichnet. Diese beiden Jahreszahlen geben für jetzt die Grenzen von Poorter's Thätigkeit an, doch muss ich bemerken, das Vosmaer (Rembrandt, 2. Aufl. S. 142.) zweifelt, ob die Jahreszahl in Rotterdam 1630 oder 1636 zu lesen sei. Dieser Zweifel ist nach der in den Rotterdamer Katalogen mitgetheilten Bezeichnung begründet, und es würde danach sich dann der Kreis der Thätigkeit des Künstlers erheblich verengern. Auch die Nachrichten Willigen's (S. 245.) erweitern diesen Kreis nicht; sie fangen mit der Jahreszahl 1635 an und endigen mit 1645, wo beide Male Schüler von ihm bei der Lukasgilde zu Haarlem sich einschreiben liessen. Danach also arbeitete er in Haarlem, wo er auch geboren war. Doch schloss er sich an Rembrandt an, wie Vosmaer erläutert, und er scheint wesentlich durch des grossen Meisters erste Werke zu der saubern feinmalerischen Behandlung geführt zu sein, die das vorliegende Bild zeigt. In diesem Betrachte darf er als ein Vorläufer der eigentlichen Feinmaler angesehen werden.

F V S,

1634.

No. 894. „*Eine Obsthändlerin.*" — Bez. an der inneren Seite des Henkels vom Obsteimer der Alten:

FVS. 1634

Ueber die Bedeutung dieser Bezeichnung habe ich nichts ermitteln können.

Otto Marseus,

† 1673

No. 879. „*Schlangen, Pilze u. s. w.*" — Bez. am Stiel des Pilzes, l. von der Mitte:

OTTO.
MARSEO. 1662

Houbraken (I. S. 357.) und auch Weyermann (IV. 1. Abth. S. 54.) nennen diesen ausgezeichneten Schlangenmaler Otto Marcelis, und ich möchte meinen, dass dies sein eigentlicher Name war, den er in Jtalien, wo er lange lebte, in Marseo umgewandelt hat. Aus dem Marseo ist dann wieder Marseus geworden, wie andere Bilder von ihm z. B. die beiden Stücke von 1671 in Dresden (No. 1297/8.) bezeichnet sind; doch stehen hinter dem Namen Otho Marseus auf diesen beiden Stücken noch die Buchstaben D. S., deren Bedeutung als de Schrieck aus der Bezeichnung des Bildes in Berlin (No. 959.), welche „Otho Marseus van Schrieck fec." lautet, sich ergiebt. Schrieck aber, ein Dorf in in der Nähe von Aerschot, dürfte der Heimathsort des Künstlers sein. Er starb, vermuthlich zu Amsterdam, wo er nach seiner Rückkehr in die Niederlande gelebt hatte, „1673 reichlich (ruim) 60 Jahre alt": es ist also ungenau, dass er, wie man fast überall findet, 1613 geboren sein soll; richtiger würde sein, wenn man wenigstens gegen 1613 gesagt hätte.

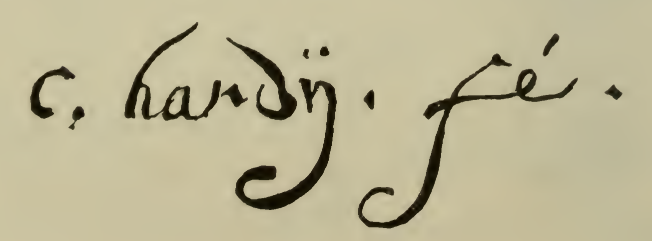
Das vorliegende Bild, welches 1738 erworben wurde, veranschaulicht die Art des Meisters in treffender Weise, den man übrigens wohl am besten im Museum zu Schwerin kennen lernen kann, da sich dort acht zum Theil vorzügliche Werke von ihm befinden.

No. 878: siehe bei C. A. Begeyn, S. 391 ff.

Carel Hardy,

arbeitete seit 1651.

No 872. „*Todtes Geflügel.*" — Bez. an der Tischkante ziemlich r.:



Ich habe diesen Meister in der älteren Literatur und in den Handbüchern nirgends erwähnt gefunden, ausser bei Nagler (V. S. 561.), der sagt: „Hardy ein Maler, von welchem man Küchenstücke finden soll." Eberlein's Katalog (II. Gall. No. 68.) hätte ihn aber schon belehren können, dass dieser Hardy den Vornamen C. führte und dass man wirklich ein „*Küchenstück*" von ihm findet.

Carel Hardy wurde 1651 Meister bei der Lukasgilde im Haag. (Westrheene in der Kunstkronijk 1867, S. 82 und Bredius im Archief voor ned. kunstg. III. S. 259.) Das vorliegende Bild, welches im Jahre 1740 erworben wurde, ist also in die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zu setzen. Wenn dasselbe auch im einzelnen mit Geschick und Tüchtigkeit gemacht ist, so fehlt doch eine kräftige und lebendige Gesammthaltung; namentlich berührt der flaue Hintergrund nicht angenehm, und man wird auch zugeben müssen, dass die grosse Leinwand nur einen herzlich geringen Inhalt hat.

David de Heem,
unbestimmt welcher.

No. 875. „*Früchte mit Austern und einem Weinglase.*" — Bez. am Rande des Tisches l.:

D. HEEM.

J. de Heem,
unbestimmt welcher

No. 876. „*Früchte mit einem Hummer und einem goldenen Pokale.*" — Bez. am Rande des Tisches l.:

I.D.Heem. f,

Diese beiden Gemälde trugen früher einen andern Namen. Das grössere, No. 876, hiess bei Eberlein (II. Gall. No. 109.) Johann Davidsz de Heem, und das andere wurde 1778 unter demselben Namen erworben. Beide Stücke aber dürften für diesen grossen Meister doch nicht bedeutend genug sein, und die Bezeichnungen dürften auch beurkunden, dass dessen Name hier nicht am Orte war. Denn er pflegte sich „J. D. D. Heem" zu zeichnen. Aber die Frage, wem dieselben denn nun zugehören, ist, trotz der Klarheit dieser Bezeichnungen, nicht mit Sicherheit zu beantworten, wenigstens für jetzt nicht.

Die Verhältnisse der Künstlerfamilie de Heem sind, soweit Ueberlieferung und urkundliche Mittel dazu in den Stand setzten, neuerdings von Th. van Lerius bearbeitet worden. (Biographies d'artistes anversois. I. S. 213—264. Antwerpen 1880.) Danach gab es vier David, zwei Jan und einen Jakob de Heem, deren Lebensumstände aber zum Theil noch im Dunkeln liegen.

1) David I. von Utrecht, der später nach Antwerpen verzog; er wird in die Zeit von 1570—1632 gesetzt. Diesem David schreibt Lerius (S. 215.) das kleinere der hier vorliegenden Bilder zu, No. 875.

2) David II., des vorigen Sohn; er liess sich 1668, jedenfalls in höherem Alter bereits, bei der Lukasgilde zu Utrecht einschreiben.

3) Jan I. Davidsz, der zweite Sohn David's I., um 1600 zu Utrecht geboren und gestorben zu Antwerpen im Winter 1683 auf 84. Er ist der berühmteste von allen Malern des Namens de Heem. Schon mit seinem Vater war er nach Antwerpen gekommen. Er wurde dort 1635/6 Meister in der Lukasgilde und 1637 städtischer Bürger. (Liggeren. II. S. 71/2.) Im Jahre 1669 liess er sich bei der Gilde in Utrecht einschreiben (Kramm. III. S. 654.), kehrte aber später wieder nach Antwerpen zurück. Nach Houbraken (I. S. 212.) floh er vor den in das Stift Utrecht einfallenden Franzosen, doch giebt Sandrart (II. S. 313.) als Grund der Uebersiedelung nach Antwerpen, wie es scheint sehr glaubwürdig, an, „dass man alldorten die seltsame Früchte von allerley grossen Pflaumen, Pfersingen" u. s. w. „in bässerer perfection und Zeitigung haben könte."

4) David III., der älteste Sohn Jan's I. aus erster Ehe, geboren 1628.

5) Jan II., der älteste Sohn desselben Jan aus zweiter Ehe, geboren 1650.

6) Jakob, der zweite Sohn des nämlichen Jan aus zweiter Ehe, geboren 1654.

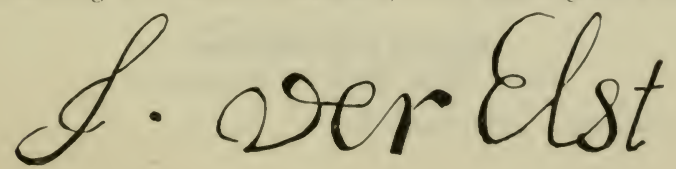
7) David IV., der Sohn des Cornelis (1631—1695), welcher der zweite Sohn Jan's I. aus erster Ehe war; er war 1663 geboren und starb um 1718.

Bei diesen persönlichen Verhältnissen und dem Durcheinander der Namen David und der beiden mit einem J. beginnenden Jan und Jakob in der de Heem'schen Künstlerfamilie konnten mannigfache Verwechselungen nicht ausbleiben. Schon bei Houbraken kommen sie vor, und Charles Blanc hat ihnen in seiner „Histoire des peintres" (École holl. I.) die Krone aufgesetzt. Er überschreibt seinen Artikel „David de Heem", handelt aber von Jan Davidsz und giebt schliesslich als die Bezeichnung des Meisters „J. de Heem". Wenn nun auch derartige Verwechselungen und Irrungen leicht zu vermeiden sind, so möchte es doch wohl kaum möglich sein, unter den vier David's den Meister des ersten der vorliegenden Bilder richtig zu bestimmen. Und auch in Bezug auf den Meister des zweiten Bildes, dessen Vorname mit J. anfängt, wird es schwer sein die richtige Benennung zu finden, obwohl eine gewisse Wahrscheinlichkeit hier für Jan II. spricht. Fr. J. van den Branden (S. 868.) scheint das Bild allerdings für ein Werk Jan's I. Davidsz zu halten.

Simon Verelst,

zweite Hälfte des XVII Jahrhunderts.

No. 871. „*Ein Blumenstück.*" — Bez. unten l. in einiger Entfernung von beiden Bildrändern, in der Kehlung der Platte:



In allen Verzeichnissen der Gallerie, mit Ausnahme des letzten Blasius'schen, wo auf Grund der Bezeichnung des Bildes der richtige Name hergestellt wurde, geht dies Werk unter dem Namen Aelst und zwar bei Eberlein unter dem eines F. van der Aelst, in den übrigen Katalogen unter dem des Willem van Aelst aus Delft (1620—1679.). Man kann sich diesen Zusammenhang leicht erklären. Der niederländische Name Elst, etwas breit gesprochen, klingt wie Älst und würde hochdeutsch Aelst geschrieben werden können. Lag die Schreibweise einmal vor, so fand man den Vornamen in den Handbüchern leicht und musste um so eher Willem van Aelst (spr. Aalst, wie der Name bei Immerzeel auch geschrieben wird) für den richtigen Namen halten, als dieser Künstler auch Blumenmaler war. Die Bezeichnung, die schwer erkennbar, aber gefunden durchaus deutlich ist, wurde übersehen.

Simon Verelst sollte nach den älteren Angaben 1664 in Antwerpen geboren und etwa 1721 zu London gestorben sein. Immerzeel und Kramm haben jedoch bessere, zum Theil urkundliche Nachrichten beigebracht. Danach war Simon Verelst im Haag geboren, als der Sohn eines Malers, vielleicht des Pieter, und als der Bruder des Herman Verelst. Im Jahre 1666 ist Simon als Meister in den Büchern der Haag'schen Malergilde (Pictura) verzeichnet. Dass er zu London gestorben ist, mag wahrscheinlich sein. (Vergl. Vertue-Walpole, Anect. of paint. etc. III. S. 58.)

Ein „*weibliches Bildniss*", mit dem vollen Namen des Künstlers bezeichnet, besitzt der Louvre in Paris (II. No. 546.); ein anderes, die „*Gemahlin Jakob's II von England*" darstellend und ebenso bezeichnet, befand sich 1857 auf der kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Manchester. (W. Burger, Mus. d. l. Holl. II. S. 347.) Nicht beglaubigte Werke sieht man zu Dresden, Schleissheim und an anderen Orten.

Hendrik de Fromantiou,

zweite Hälfte des XVII Jahrhunderts.

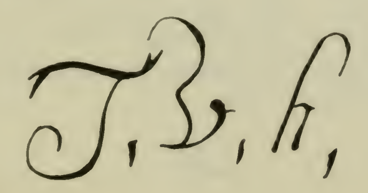
No. 880. „*Blumenstück.*"

Im handschriftlichen Verzeichnisse von 1744, bei Eberlein (II. Gall. No. 29.) und in den späteren Katalogen kommt dies Bild unter dem Namen „Fromander" vor, einem Namen, den man in den Handbüchern nicht findet. Da nun demselben der Name Fromandiou, Fromantiou oder Fremendeau unter allen Künstlernamen am nächsten kommt, so ist vermuthlich aus diesem Grunde derselbe von Blasius an Stelle jenes andern eingeführt worden.

Hendrik oder Henri de Fromentiou hatte eine Tochter Philipp Wouwerman's geheirathet und hielt sich später in Berlin, vom grossen Kurfürsten beschäftigt, auf. (Houbraken II. S. 71. und 294.) Nach Füssli (I. S. 255. und II. S. 388.) und Fr. Nicolai (Beschr. v. Berlin u. s. w. Anhang. S. 46.) stammte er aus Holland, war 1670 mit einem Gehalte von 600 Thalern nach Berlin berufen, wo er Aufseher der kurfürstlichen Gemälde-Sammlung wurde, nebenbei einen Bilderhandel betrieb und um das Ende des Jahrhunderts starb. In den Büchern der Haager „Pictura" wird er 1683 einmal erwähnt (Archief v. ned. kunstg. IV. S. 108.); vielleicht befand er sich im Haag während der Reise, die er zur Versteigerung des Lely'schen Nachlasses im Auftrage des Kurfürsten nach London machte. (Nicolai. S. 47.) Parthey führt 4 Blumenstücke und Stilleben von ihm in den Schlössern zu Berlin und Charlottenburg auf. Das vorliegende Bild lässt ihn nur als einen Künstler mittleren Ranges erkennen.

Jan van Hulsdonck (?),
um 1650.

No. 877. „*Stilleben: Krug, Weinglas und Seemuscheln.*" — Bez. fast unten in der Mitte:



Das Bild ging bisher theils unter dem Monogramm „J. v. H.“ theils unter dem Namen Jan Davidsz de Heem. Das bei Nagler (Monogr. IV. No. 591.) gegebene Künstlerzeichen führt jedoch auf den Stillebenmaler Jan van Hulsdonck, und es stellt sich als wahrscheinlich dar, dass dieser der Verfertiger des vorliegenden Bildes sei. Doch ist natürlich bei der völligen Unkenntniss, die über diesen Meister herrscht, etwas Bestimmtes nicht zu sagen.

A. de Lust.

No. 849. „*Blumenstück.*“ — Bez. l. unten:

a. d. lust

No. 850. „*Blumenstück.*“ Gegenstück zum vorigen. — Bez. l. unten:

a. d. lust

Ueber diesen Meister weiss man gar nichts. Die Handbücher führen ihn nicht auf, mit Ausnahme von Kramm (IV. S. 1024.), der eine Angabe bei Hoet (I. S. 492.) beibringt und dazu bemerkt, dass ihm von diesem Meister nicht mehr vorgekommen sei. Hoet und Kramm kennen auch nicht den Vornamen. Derselbe findet sich jedoch bei Terwesten (S. 14.), wo ein „*Blumenstück*“ von A. de Lust verzeichnet ist. Die beiden vorliegenden Gemälde sind die einzigen bekannten Werke des Meisters. Sie waren mit mehreren andern Bildern etwa seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts als Pfand beim Kaufgerichte zu Braunschweig hinterlegt gewesen und wurden 1820, nach erfolgtem öffentlichen Aufrufe, dem Museum überwiesen. Vergl. hier S. 126.

Abraham Mignon,
1640—1679.

No. 841. „*Blumenstück mit der Taschenuhr.*"

No. 842. „*Blumenstück mit den Distelblättern.*"

Zu den Nachrichten Houbraken's (III. S. 82.) über Abraham Mignon hat Gwinner (Kunst und Künstler in Frankfurt S. 200.) berichtigend hinzufügen können, dass er im Juni 1640 geboren ist; auch giebt er noch einige andere Mittheilungen von Erheblichkeit.

Mignon pflegte seine Werke mit seinem vollen Namen zu bezeichnen, und es fällt auf, dass auf den beiden vorliegenden Stücken, trotz der sorgfältigsten Untersuchung, sich keine Bezeichnung hat entdecken lassen. Doch sind dieselben so ausgezeichnet, dass Zweifel an ihrer Echtheit nicht wohl entstehen können. Beide Bilder folgen in der Anordnung demselben Gedanken, auch ist ihre Einzeldurchführung und Behandlung im wesentlichen übereinstimmend, jedoch hat das Stück No. 842 durch die hellgrünen, breiten Distelblätter, die übrigens etwas Gelecktes haben, für den Gesammteindruck eine grössere Lebhaftigkeit erhalten.

Jan Weenix,
1640—1719.

No. 867. „*Stilleben: ein getödteter Haase, ein Vogelbauer u. s. w.*" — Bez r. unten am Rande:

. . . J : f

und an der Klappe des Vogelbauers, ziemlich in der Mitte des Bildes:

KL

Die erstere Bezeichnung ist breit hingeschrieben gewesen, aber bis auf die wenigen hier wiedergegebenen Ueberbleibsel fast ganz wieder zerstört. Sie scheint ebensowenig, wie die andere ursprünglich und echt zu sein. Vielmehr geben diese beiden Bezeichnungen der Vermuthung Raum, dass das Bild einmal den Gemäldehändlern in die Hände gefallen war. Man kann deshalb ruhig auf eine Deutung derselben verzichten.

Im handschriftlichen Verzeichnisse von 1744 und anscheinend auch schon bei Querfurth wurde das Bild unter dem Namen des Jan Fyt aufgeführt. Diese Benennung ist in allen späteren Verzeichnissen beibehalten worden. Aber da Fyt einen breiten Vortrag hat und dies Bild in Feinmalerei ausgeführt ist, so ist diese Benennung jedenfalls nicht zutreffend. Da nun weiter jedoch das Vogelstück No. 884, welches sicher dem Fyt zugehört, bisher als Jan Weenix ging (S. hier S. 114.) und das vorliegende Bild der Art dieses Meisters entspricht, so scheint es, dass beide Bilder schon anfänglich, vielleicht gleich beim Ankaufe, verwechselt worden sind, dass also dem Fyt'schen Werke der Name Jan Weenix und dem Weenix'schen der Name Jan Fyt gegeben war. Jan Weenix hat eine erhebliche Zahl von Bildern mit einem todten Haasen, mehreren Tauben und verschiedenem Beiwerk, ähnlich dem vorliegenden, in seiner bekannten fein durchgeführten Weise gemalt, und das letztere dürfte unter denselben gerade nicht das am wenigsten vorzügliche sein.

Die Lebensnachrichten über den Meister bringt Gool (I. S. 78 ff.). Das von diesem, in Uebereinstimmung mit den Angaben Houbraken's (II. S. 78.) gemeldete Geburtsjahr 1644 ist durch Kramm (VI. S. 1836.) berichtigt und auf 1640 festgestellt worden.

Willem van Royen,
1655—1723.

No. 885. „*Jagdbeute, Haase, Geflügel u. s. w. — nebst dem Jäger mit seinem Hunde.*" — Bez. r. unten:

Guilielmo Van Royen f 1706

[1/2 der wirklichen Grösse.]

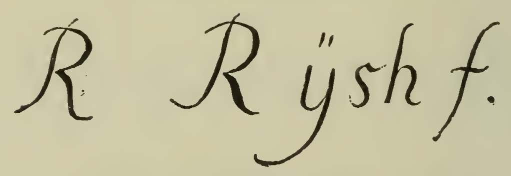
Heinecken (Nachrichten von Künstlern etc. I. Leipzig 1768. S. 79.) ist der erste, der über diesen Meister berichtet, und Friedrich Nicolai (Nachrichten von Baumeistern u. s. w. Berlin und Stettin 1786. S. 61.) bringt dann noch einige weitere Mittheilungen. Aus diesen Quellen haben Füssli, Nagler, Kramm und Andere geschöpft, wobei allerdings einige Irrthümer mit eingelaufen sind, die wir jedoch weiter nicht berühren. Die niederländischen Quellen selbst schweigen von diesem Meister, bis auf die gelegentliche Mittheilung Houbraken's (III. S. 74.), dass er ein Schüler des Melchior de Hondecoeter gewesen ist.

Nach Parthey (Bildersaal II. S. 416.) befinden sich in den Schlössern zu Berlin, Charlottenburg und Rudolstadt noch einige anderweitige Bilder des Willem van Royen. In dem vorliegenden Gemälde erscheint er als ein leidlicher Künstler der ausgehenden holländischen Schule, ohne höheren Geist, ohne feineres Stimmungsgefühl und ohne bestimmteren Charakter.

Rachel Ruysch,
1664—1750.

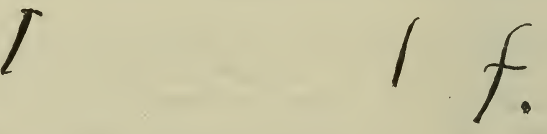
No. 886. „*Blumen in einem niedrigen bauchigen Glase.*"

No. 887. „*Früchte vor einem marmornen Rahmwerke.*" — Bez. r. nahe der unteren Ecke:



[1/2 der wirklichen Grösse.]

No. 888. „*Blumen vor einem marmornen Rahmwerke.*" — Gegenstück zum vorigen. Geringe Spuren einer der vorigen gleichen Bezeichnung sind r. nahe der unteren Ecke erhalten:



[1/2 der wirklichen Grösse.]

Die Bezeichnungen der beiden letzten dieser Bilder erregen Misstrauen. Sie sind mit dünner, dem Ton des Grundes ähnlicher Farbe, ängstlich und breit, hingesetzt, während die echten Bezeichnungen, wie namentlich z. B. der Bilder im Haag (No. 120/1.) sicher, scharf und fliessend erscheinen. Auch ist der Name Ruysch falsch, nämlich Rysh, geschrieben. Es scheint, als habe ein Händler, nach dem blossen Klange des Namens und in der Meinung, dass dieser nach englischer Art geschrieben werde, dies Kunststück vollbracht. Immerhin aber sind die Bilder in ihrer Art ausgezeichnet, und dürften der „onsterflyken Y-Minerf", wie Gool (I. S. 218.) die Künstlerin nennt, wohl zugehören. Das dritte Stück dagegen, No. 886, steht diesen beiden sehr nach und hat gewiss mit der Rachel Ruysch nichts gemein.

Jan van Huysum,
1682—1749.

No. 766. „*Italienische Landschaft mit der Hirschjagd.*" — Bez. r. fast unten:

Jan Van Huijsum

No. 767. „*Italienische Landschaft mit dem Reiter auf dem Schimmel.*" — Bez. r. fast unten:

Jan Van Hüijsum

No. 889. „*Blumenstück, mit den Schnecken.*" — Bez. r. und ziemlich unten:

Jan Van Hüijsum. fec.

[1/2 der wirklichen Grösse.]

No. 890. „*Blumenstück, mit dem Schmetterling, den Ameisen, Wespen u. s. w.*" — Bez. r. fast unten:

Jan Van Huijsum :fecit 1724

Gool, der ausführliche Nachrichten über Jan van Huysum giebt (II. S. 13/29.), nennt ihn den „Phoenix der Blumen- und Fruchtmaler", welchem rühmenden Namen auch wohl die beiden vorliegenden ausgezeichneten Blumenstücke entsprechen mögen. Bedeutend weniger erfreulich sind jedoch die vor-

liegenden Landschaften, die im italienischen Geschmacke gehalten sind, aber das unbefangene Naturgefühl, die Freiheit der Behandlung und die Kraft wie auch die Stimmung der Töne vermissen lassen.

Willem Grasdorp,

lernte seit 1697.

No. 891. „*Fruchtstück.*" — Bez. r. ziemlich unten:

W. Grasdorp. F:

Nach Houbraken (III. S. 373 ff.) war W. Grasdorp ein Schüler des Ernst Stuven, welcher den Knaben sehr schlecht behandelte und in Verfolg hiervon dem Strafgerichte verfiel. Wo Grasdorp seine Lehrzeit beendigte, ist unbekannt. Durch Uffenbach (Reisen u. s. w. III. S. 373 und 587.) erfahren wir, dass er bei dessen Anwesenheit in Amsterdam 1711 — nicht 1710 wie Füssli (I. S. 292.) und dessen zahlreiche Abschreiber und Wiederabschreiber irrig angeben — daselbst wohnte und zwei Fruchtstücke im Rathhause ausgestellt hatte. Uffenbach hielt sie, wie auch die andern damals dort zur Schau gestellen Stücke für „nichts gar ausserordentliches", und dies Urtheil bestätigt denn auch wohl das vorliegende Bild, vollkommen. Dasselbe ist im Jahre 1737 erworben worden.

Ferner schliessen sich hier noch an:

Willem van Mieris.

No. 623. „*Küchenstück u. s. w.*": s. S. 347.

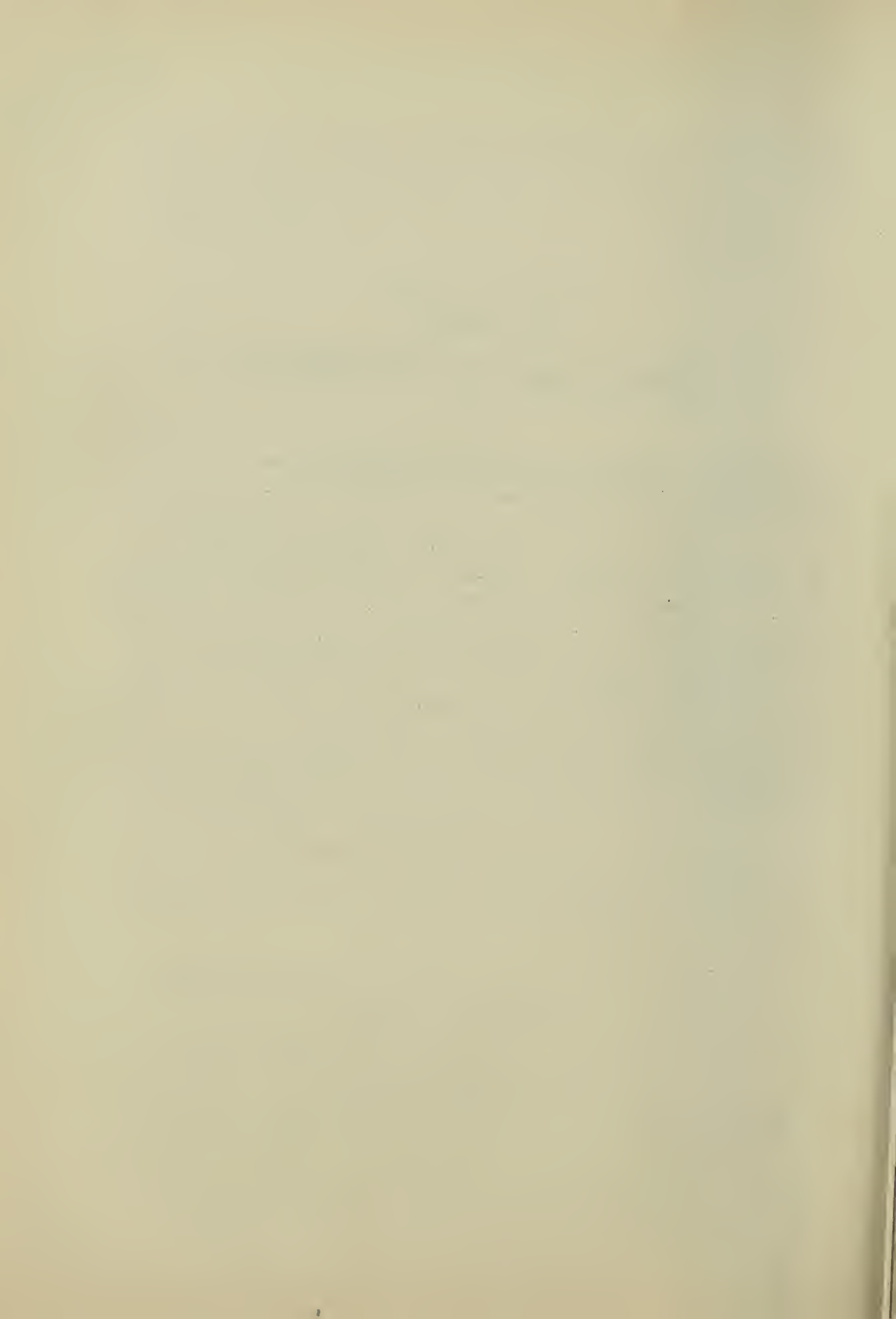
Melchior de Hondecoeter.

No. 883. „*Holzgefäss mit Fischen u. s. w.*": s. S. 406.

II. Band.

Berichtigungen und Druckfehler.

S. 16. Zeile 10 v. oben muss es hinter „vergeblich" heissen „gesucht".
S. 47. Zeile 4 v. unten muss statt „920" stehen „930".
S. 215. Das „Familienbild", No. 127, v. P. Mierevelt ist in Schwarzkunst von Carl Schroeder gestochen worden.
S. 307/8. Die „tanzenden Kinder", No. 483, von G. Lairesse kommen in einer grösseren Wiederholung auch im Museum zu Schwerin vor.
S. 340. Zeile 8 v. unten: das Bild des J. M. Molenaer zu Rotterdam trägt nicht mehr die No. 133, sondern 177.
S. 342. Zeile 8 v. oben: ebenso dasjenige von R. Brakenburgh daselbst nicht mehr 329, sondern 42.
S. 346. letzte Zeile: statt „rägt" zu lesen „trägt."
S. 372. Zeile 14 v. oben: statt „No. 350" zu setzen „No. 750."



Verzeichnisse:



A. Die Künstler.

*) Näheres s. im Inhaltsverzeichniss zum I. Bande.

B. Die Kunstwerke,

nach den Orten.

ANTWERPEN.

BERLIN.

BLANKENBURG a./Harz.

BLENHEIM in England.

BORDEAUX.

BRÜGGE.

BRÜSSEL.

C. Gemälde,

und einige andere Werke, im h. Museum zu Braunschweig, nach den Meistern.

D. Gemälde

im h. Museum zu Braunschweig, nach der Nummernfolge.

No. 237. Unbek. vläm. Meister viell. J. Massys. II. 14.
„ 334. Geeraard Honthorst. II. 172.
„ 359. Nikolaus Knupfer. II. 188.
„ 367. Johann Lingelbach. II. 381.
„ 416. Nachahmer v. Fr. Francken d. j. II. 86.
„ 417. M. van Heemskerk. II. 150.
„ 418. Frans Floris. (Fr. de Vriendt). II. 18.
„ 419. Unbek. holl. Meister um 1540 bis 1550. II. 152.
„ 420. Peeter Steevens d. ä. II. 23.
„ 421. Gilis van Valckenborch. II. 36.
„ 422. „ 423. „ 424. „ 425. „ 426. „ 427. } Frans Francken, d. j. II. 74/5.
„ 428. Nach H. Goltzius. II. 156.
„ 429. „ 430. } Monogrammist S. I. A. M. L. V. II. 154.
„ 431. Corn. de Baellieur d, ä. II. 112.
„ 432. Bartholomaeus Spranger. II. 31.
„ 434. „ 435. } Hendr. van Balen d. ä. II. 55.
„ 436. Kasp. Jak. van Opstal d. j. II. 134.
„ 437. Otto van Veen. II. 36.
„ 440. „ 441. „ 442. „ 443. „ 444. } Cornelis C. van Haarlem. II. 157/8.
„ 445. „ 446. „ 447. } Abraham Bloemaert. II. 166.
„ 448. „ 449. „ 450. } Pieter Lastman. II. 201.
„ 451. Piet. Breughel d. j. II. 40.
„ 452. Joachim Uitewael. II. 170.
„ 454. Abraham Janssens. II. 54.
„ 455. P. P. Rubens. II. 61.
„ 463. „ 464. } Geeraard Zegers. II. 99.
„ 465. „ 466. „ 467. „ 468. „ 469. } Jakob Jordaens. II. 100.
„ 471. Cornelis Schut. II. 106.

No. 473. Antoon van Dyck. II. 108.
„ 475. „ 476. } Abr. van Diepenbeeck. II. 104.
„ 478. Geeraard Honthorst. II. 172.
„ 479. Adr. van Nieuland. II. 209.
„ 480. Adr. van Nieuland. II. 210.
„ 481. „ 482. „ 483. „ 484. „ 485. „ 486. „ 487. „ 488. } Ger. de Lairesse d. ä. II. 307/8.
„ 489. Jan den Duyts. II. 128.
„ 490. Jan van Kessel d. ä. II. 124.
„ 495. „ 496. } M. van Uytenbroeck. II. 213.
„ 497. Jost Cornelisz Droochsloot. II. 174.
„ 499. „ 500. „ 501. „ 502. } Geeraard Honthorst. II. 172.
„ 503. „ 504. „ 505. } Jan van Bylert. II. 183.
„ 506. „ 507. „ 508. } Jan van Bronchorst. II. 185.
„ 509. G. Claesz Bleker. II. 223.
„ 510. Jan de Bray. II. 305.
„ 511. Leonard Bramer. II. 216.
„ 513. Leonard Bramer. II. 217.
„ 514 Claes Moyaert. II. 224.
„ 515. Jan Lievensz d. ä. II. 253.
„ 516. Rembrandt. II. 238.
„ 517. Rembrandt. II. 243.
„ 518. Rembrandt. II. 245.
„ 519. Rembrandt. II. 236.
„ 520. Rembrandt. II. 251.
„ 521. „ 522. } Adriaen Backer. II. 300.
„ 523. Salomon Koninck. II. 256.
„ 524. Ferd. Bol. II. 257.
„ 525. Ferd. Bol. II. 258.
„ 526. Ferd. Bol. II. 259.
„ 527. Ferd. Bol. II. 261.
„ 528. Ferd. Bol. II. 261.
„ 529. „ 530. „ 531. } Jan Victors. II. 270/1.
„ 532. Bernhart Fabritius. II. 284.

No. 533. Juriaen Ovens. II. 278.
" 534.–538. Gerb. van den Eeckhout. II. 274/5.
" 539. Karel Slabbaert. II. 296.
" 540. Adr. van Ostade. II. 319.
" 541. J. de Wet. II. 265.
" 542. Philips Wouwerman. II. 322.
" 543. Jan Asselyn. II. 364.
" 544. Jan Martss de Jong. II. 422.
" 545. Peeter Meulener. II. 110.
" 546. Claes Berchem. II. 375.
" 547. Karel du Jardin. II. 385.
" 548.–549. P. Molijn, d. j., gen. Cav. Tempesta. II. 425.
" 550.–551. Jan van Hughtenburgh. II. 426.
" 552. Adriaen Backer. II. 300.
" 553.–555. Joh. Voorhout d. ä. II. 309.
" 556. Aug. Terwesten d. ä. II. 312.
" 557. Math. Terwersten. II. 313.
" 558. P. Bent. II. 283.
" 559.–560. Adr. van der Werff. II. 342.
" 561. Arnold Boonen. II. 348.
" 562. Justus van Huysum d. ä. II. 428.
" 563. Joh. Voorhout, d. ä. II. 309.
" 565. Adr. van de Venne. II. 207.
" 566. Rombout Troyen. II. 222.
" 567. Pieter Snyers. II. 137.
" 568.–570. Pieter Quast. II. 318.
" 571. Adr. van Ostade. II. 319.
" 572.–573. M. oder J. M. Rolenaer. II. 339.
" 574. Jan M. Molenaer. II. 338.
" 575. J. J. Horemans d. ä. II. 139.
" 576. M. C. Blommaerdt. II. 142.
" 577. Jan Asselyn. II. 365.
" 578. Adr. van Ostade. II. 319.
" 579.–582. David Teniers d. j. II. 115.
" 584.–585. Math. van Hellemont. II. 127.
" 586. Pieter van Laer. II. 315.
No. 587.–589. Gerard Dov. II. 321.
" 590. Gabriel Metsu. II. 330.
" 591. Thomas Wyck. II. 373.
" 593. Jan Bapt. Weenix. II. 379.
" 594.–595. Sorgh, H. M. Rokes gen. II. 322/3.
" 596.–598. Pieter Wouwerman. II. 383.
" 599.–600. Jan Steen. II. 326/30.
" 601. Unbekannter Meister. II. 330.
" 602. Nach David Teniers d. j. II. 117.
" 603. Hendrik Verschuring. II. 294.
" 604. Nikolaas Maes. II. 281.
" 605. Hendrik van Lint. II. 139.
" 606. Unbekannter Meister von 1664. II. 341.
" 607.–610. Quirin Brekelenkam. II. 324/5.
" 611. Jan van der Meer, von Delft. II. 331.
" 612. Caspar Netscher. II. 334.
" 614. Jakob Toorenvliet. II. 335.
" 615.–616. Godfried Schalcken. II. 336/7.
" 617. Eglon van der Neer. II. 336.
" 619. Rich. Brakenburgh. II. 341.
" 620. Barent Gael. II. 337.
" 623. Willem van Mieris. II. 347.
" 626. Cornelis Dusart. II. 346.
" 627. J. Molens. II. 338.
" 628. Peeter Horemans d. ä. II. 141.
" 629. Nach Jan Breughel d. ä. II. 44.
" 630.–631. Peeter Steevens d. ä. II. 23.
" 632. Peter Schaubroek. II. 87.
" 633.–634. Luk. van Valckenborgh. II. 21
" 635. Matthys Brill d. j. II. 32.
" 636.–637. Pauwel Brill. II. 32.
" 638.–644. Jod. de Momper d. j. II. 38.

No. 645. } Jan Breughel d. ä. II. 40.
„ 646.
„ 647. Sebastian Vrancx. II. 48.
„ 648. } Roelant Savery. II. 57.
„ 649.
„ 650. Nachahmer des Rubens. II. 64.
„ 651. } David Vinckboons. II. 66.
„ 652.
„ 653. Jan Breughel d. ä. II. 40.
„ 654. David Vinckboons. II. 66.
„ 655. Pieter van Hulst. II. 88.
„ 656. Abraham Goyaerts. II. 95.
„ 657. David Teniers d. ä. II. 91.
„ 658. Luk. van Valckenborgh. II. 21.
„ 659. Lukas van Uden. II. 103.
„ 661. } Anton van Dyck. II. 108/9.
„ 662.
„ 663. Adr. van Nieuland. II. 209.
„ 664. Antonie Goebouw. II. 119.
„ 665. Abr. Genoels d. j. II. 130.
„ 666. Dirk Dalens I. II. 368.
„ 667. Corn. Huysmans d. j. II. 133.
„ 668. Jan Breughel d. ä. II. 40
„ 669. Corn. Huysmans, d. j. II. 133.
„ 670. A. F. Boudewyns und P. Bout. II. 132.
„ 671. Theobald Michau. II. 137.
„ 672. Karl Sylva Dubois. II. 140.
„ 673. Balth. P. Ommegank. II. 142.
„ 674. Buonaventura Peeters. II. 118.
„ 675. } Nikolaas Molenaer. II. 398.
„ 676.
„ 677. Jan van Goyen. II. 352.
„ 678. } Alexander Keirincx. II. 176.
„ 679.
„ 680.
„ 681. Jan van de Velde d. j. II. 349.
„ 682. Jan van Goyen. II. 352.
„ 683. Monogrammist R. C. II. 354.
„ 684. Sebastian Vrancx. II. 48.
„ 685. Pauw. van Hillegaert. II. 424.
„ 686. } Pieter Molyn d. ä. II. 350.
„ 687.
„ 688. Rembrandt. II. 245.
„ 689. H. Saftleven und C. van Poelenburg. II. 358.
„ 690. Herman Saftleven. II. 359.
„ 691. Cornelis Saftleven. II. 370.
„ 692. } Aart van der Neer. II. 376.
„ 693.
694. Pieter Wouwerman. II. 383.

No. 695. } Hendrik Verschuring. II. 295.
„ 696.
„ 697. J. de Wet. II. 265.
„ 698. } Aldert van Everdingen. II. 378/9.
„ 699.
„ 700. } Jak. van Ruisdael. II. 387.
„ 701.
„ 702.
„ 703.
„ 704.
„ 705. Cornelis du Bois. II. 395.
„ 706. R. van Vries. II. 399.
„ 707. J. Rombouts. II. 399.
„ 708. Willem van Bemmel. II. 388.
„ 709. J. van der Meer d. ä., von Haarlem. II. 386.
„ 710. Jan van der Heyden. II. 407.
„ 711. Dirk van den Bergen. II. 404.
„ 712. } Jan Griffier d. ä. II. 414.
„ 713.
„ 714. } Michiel Carree. II. 416/7.
„ 715.
„ 716.
„ 717.
„ 718. } Louis Chalon. II. 420/1.
„ 719.
„ 720. } Hendrik Carree. II. 418.
„ 721.
„ 722. } Abraham Willaerts. II. 179.
„ 723.
„ 724. Reinier Zeeman. II. 355.
„ 725. Ludolf Backhuyzen. II. 404.
„ 726. Ary de Vois. II. 409.
„ 727. } Jan van der Lys. II. 189/90.
„ 728.
„ 729.
„ 730. Daniel Vertangen. II. 188.
„ 731. J. E. Esselins. II. 191.
„ 732. } Jan Asselyn. II. 365.
„ 733.
„ 734. Willem de Heusch. II. 372.
„ 735. Jan Both. II. 366.
„ 736. } Abr. van Cuylenborch. II. 192.
„ 737.
„ 738. Thomas Wyck. II. 373.
„ 739. } Herman Swanevelt. II. 360.
„ 740.
„ 741.
„ 743. Cornelis Verdonck. II. 419.
„ 744. Jan Bapt. Weenix. II. 379.
„ 746. Jakob van der Does d. ä., II. 384.

No. 747. 748. Frederik Moucheron. II. 405.
„ 749. Willem de Heusch. II. 371.
„ 750. Jakob de Heusch. II. 416.
„ 751. A. Leoni. II. 418.
„ 752. 753. Albert Meyiering. II. 411 12.
„ 754. 755. 756. 757. 758. 759. Johannes Glauber. II. 412.
„ 760. Abr. Cornelisz Begeyn. II. 389.
„ 761. 762. Jan Jost D. Cossiau. II. 413 4.
„ 763. Adriaen van Diest. II. 415.
„ 765. Adam Pynacker. II. 377.
„ 766. 767. Jan van Huysum. II. 449.
„ 771. J. Bellevois. II. 410.
„ 824. Hendr. van Steenwyck d. ä. II. 34.
„ 825. 826. 827. H. van Steenwyck d. j. II. 71.
„ 828. Monogrammist F. v. B. II. 73.
„ 829. H. van Steenwyck d. j. II. 71.
„ 830. Pieter Saenredam. II. 430.
„ 831. 832. Dirk van Delen. II. 432.
„ 833. Emanuel de Witte. II. 434.
„ 834. 835. Isaak van Nickele. II. 434.
„ 836. P. Neefs d. ä. oder d. j. II. 122.
„ 841. 842. Abraham Mignon. II. 445.
„ 849. 850. A. de Lust. II. 444.
„ 858. Unbek. Meister um 1650. II. 64.
„ 859. Frans Snyders. II 70.
No. 861. Frans Snyders. II 70.
„ 862. 863. Daniel Seghers. II. 98.
„ 864. 865. Adriaen van Utrecht. II. 109.
„ 866. Adr. van Nieuland. II. 209.
„ 867. Jan Weenix. II. 445.
„ 868. Willem Gabron. II. 121.
„ 871. Simon Verelst. II. 441.
„ 872. Carel Hardy. II. 438.
„ 873. Piet. Cornelisz van Ryck. II. 197.
„ 874. Willem de Poorter. II. 436.
„ 875. David de Heem. II. 439.
„ 876. J. de Heem. II. 439.
„ 877. Jan van Hulsdonck (?). II. 443.
„ 878. Abr. Cornelisz Begeyn. II. 391.
„ 879. Otto Marseus. II. 437.
„ 880. Hendr. de Fromantiou. II. 442.
„ 881. Christiaan Luykx. II. 126.
„ 882. 883. Melch. de Hondecoeter. II. 406.
„ 884. Jan Fyt. II. 114.
„ 885. Willem van Royen. II. 447.
„ 886. 887. 888. Rachel Ruysch. II. 447 8.
„ 889. 890. Jan van Huysum. II. 449.
„ 891. Willem Grasdorp. II. 450.
„ 894. Monogrammist F V S. von 1634. II. 437.
„ 903. Unbek. Meister der fland. Schule geg. 1500. II. 13.
„ 907. Unbek. flandrischer Meister um 1500. II. 13.
„ 917. Frans Floris. (Fr. de Vriendt. II. 19.
„ 930. Unbekannter Meister, viell. J. Breughel d. ä. und J. Rottenhammer. II. 47

Berlin, Druck von W. Büxenstein.

Schriften

von

Herman Riegel.

Grundriss der bildenden Künste, im Sinne einer allgemeinen Kunstlehre und als Hülfsbuch beim Studium der Kunstgeschichte. Dritte Auflage. Hannover. 1875. gr. 8°.

Cornelius, der Meister der deutschen Malerei. Hannover. 1866. gr. 8°.

Carstens Leben und Werke, von K. L. Fernow, neu herausgegeben und ergänzt. Hannover. 1867. gr. 8°.

Carstens Werke. Bd. I mit 43 Tafeln von Wilhelm Müller. (Die dritte Auflage befindet sich im Druck.) qu. fol.

Carstens Werke. Bd. II mit 36 Tafeln von W. Müller, H. Merz und Anderen. Leipzig 1874. qu. fol.

Carstens Werke. Bd. III: der Argonautenzug, 24 Tafeln von Jos. Ant. Koch. (Befindet sich im Druck.) qu. fol.

Deutsche Kunststudien. Hannover 1868. gr. 8°.

Über die Darstellung des Abendmahles, besonders in der toskanischen Kunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Kunstgeschichte. Hannover. 1869. gr. 8°.

Italienische Blätter. Hannover. 1871. 8°.

Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der allgemeinen Wiedergeburt des deutschen Volkes. Hannover. 1876. gr. 8°.

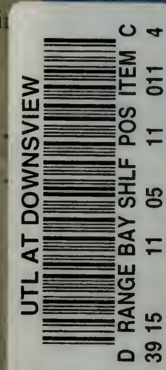
Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze. Braunschweig. 1877. gr. 8⁰.

Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. Berlin. 1882. 2 Bände. 8⁰.

Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856. Nebst Briefen von Cornelius, Overbeck, Kaulbach, Schnorr, Schwind u. A. an Guffens und Swerts in Antwerpen. Berlin. 1882. 8⁰.







Berlin, Druck von W. Büxenstein.